



El órgano en la liturgia: bosquejo histórico y práctico

RAÚL DEL TORO SOLA¹

*Titulado superior en las especialidades de órgano,
piano, clavicémbalo y solfeo*

El Concilio Vaticano II ensalza el órgano de tubos como *el instrumento musical tradicional de la Iglesia latina*, y por ello acreedor de *gran estima*. Es, posiblemente, la más importante referencia de que el órgano haya sido objeto nunca en la historia de la Iglesia.

El órgano de tubos debe prácticamente todo su desarrollo al hecho de haber sido adoptado por la Iglesia católica de rito latino para su liturgia, y a causa de ello también por las posteriores confesiones protestantes. Nunca habría alcanzado el órgano cotas tan altas de complejidad, variedad y perfección técnica de haber continuado como otro de tantos instrumentos musicales del ámbito secular. Del mismo modo que durante siglos la música, la arquitectura y otras artes plásticas alcanzaron su cénit en el objeto cultural cristiano de sus producciones, así también ocurrió con el órgano. La aparición de algunos grandes órganos en entornos civiles a partir sobre todo del siglo XIX habría sido impensable sin el largo y potente desarrollo adquirido durante el milenio anterior.

En el presente, el órgano experimenta una situación nueva dentro del hogar que lo cuidó y fomentó. El órgano creció al calor de una liturgia que, a partir de cierto momento, había hecho del silencio un signo poderoso de su naturaleza y eficacia, y ese silencio de la palabra le abrió las puertas a su música. También, por qué no reconocerlo, el órgano agradeció como viento favorable un cierto desapego hacia esa palabra sagrada, causado por el desconocimiento general de la lengua venerable en que se pronunciaba, y por algunas ideas y estilos espirituales que de ello se derivaron.

¹ Este artículo procede de la conferencia inaugural del XIV Curso Nacional de Organistas Litúrgicos, impartida por el autor en el Real Colegio Seminario de los Padres Agustinos de Valladolid, el 16 de julio de 2023.



El movimiento litúrgico, desde finales del siglo XIX, reivindicó la primacía que la liturgia y su palabra tuvieron en los primeros siglos cristianos. Sin que nadie lo pidiese abiertamente, como por una natural tendencia de las cosas, la voz preponderante del órgano se fue poco a poco recogiendo a una más discreta posición, reduciendo su faceta solista y aumentando la de acompañante del canto. La constitución *Sacrosanctum Concilium* del Vaticano II, así como la reforma general de la liturgia romana promulgada por Pablo VI fueron, siquiera *de facto*, el punto de llegada de esos cien años de impulso litúrgico.

En esta situación nueva, el órgano ha encontrado su lugar en la letra de la ley litúrgica, pero no en la vida de su aplicación. Aún no. El péndulo se ha desplazado a un tipo de atención hacia la palabra de un talante absorbente y a veces exclusivo, con menoscabo de otros signos propios de la vida exterior e interior de los hombres: en lo visual, el orden y el ritmo en movimiento y gestualidad; en lo auditivo, el silencio y la música que este llamó, como la música del órgano.

La historia

El órgano surgió en Alejandría en el siglo III antes de Cristo y tuvo un extenso uso en el mundo clásico, sobre todo en ambientes profanos. El primer autor cristiano que habla del órgano es el hispano Prudencio (348 – ca. 410), y lo hace inaugurando una metáfora que tendrá amplio eco en los siglos posteriores: la variedad de sus tubos sonoros representa la multiplicidad de las cosas creadas que proceden de y se dirigen a Dios:

Cuanto mezclan las órganos en sus tubos desiguales, cuanto repite el eco de las grutas a la voz de los pastores, todo a una celebra a Cristo, canta a Cristo; todas las cosas, aun las mudas, animadas por las liras santas, nombran a Cristo².

En todo caso, no parece que en esta época los órganos fueran usados en las iglesias, pese a alguna opinión vertida en este sentido³.

La alusión que del órgano hace san Isidoro de Sevilla sugiere que seguía siendo conocido en la España de su tiempo⁴. Hacia el 680 Venancio Fortunato escribió

² *Apotheosis*, 147-152. Citado en J. M. GARCÍA LLOVERA, *El órgano antiguo español* (Pórtico, Zaragoza 2006) 72.

³ C. A. HARRIS, «On the divine Origin of Musical Instruments in Myths and Scripture», en *The Musical Quarterly* (Oxford University Press 8; Londres 1922) 1. Se aduce para ello el testimonio del obispo hispano Subiano (citado en J. M. GARCÍA LLOVERA, *El órgano antiguo español...*, 130-131).

⁴ Cf. SAN ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*, III, cap. 21. «La palabra órgano designa a todos los instrumentos musicales. Al que se le instalan fuelles, los griegos lo designan con otro nombre. El llamarlo órgano es una costumbre más popular».

un poema dedicado al clero de la catedral de París donde alude a unos «instrumentos con tubos pequeños» (*exiguus organa cannis*) que eran accionados por un muchacho (*puer*) durante las ceremonias litúrgicas⁵. Tanto el contexto literario como la ambigüedad de la expresión *instrumentos (organa) con tubos pequeños* (que también puede referirse al instrumento llamado *syrix*) no fortalecen la interpretación de que Venancio pensara necesariamente en un órgano como tal⁶. Pero a favor de ello sí puede argüirse el uso del plural *organa* en lugar del singular *organum*, que habría sido lo lógico dado que, en principio, era solo un *puer* el que accionaba el instrumento en cuestión. De hecho, es clásica la costumbre de designar al órgano de tubos indistintamente con el término singular *organum* o con el plural *organa*, y así la encontraremos pocos años después en Francia⁷.

A finales del siglo VII parece que se construyó un órgano en el monasterio de Malmesbury, siendo abad el futuro obispo Aldhelm⁸, aunque no han faltado miradas escépticas ante este testimonio⁹. Más clara es la noticia que nos llega de la corte de los francos. En el año 757 causó sensación entre sus cronistas el órgano recibido como obsequio de parte del emperador oriental¹⁰. Digamos de paso que fue en esos mismos años, y en esos mismos lugares, cuando fraguaron otros dos importantes acontecimientos: el nacimiento del canto gregoriano (por la fusión del canto litúrgico tradicional de Roma con el estilo de los cantores francos) y la erección de los estados pontificios.

Desde principios del siglo IX son varios los órganos construidos en el ámbito germánico: en una iglesia de Augsburgo (800), en el monasterio de Reichenau (824), en el palacio de Luis el Piadoso en Aquisgrán (826), y en la catedral de Estrasburgo (830)¹¹. Más al sur encontramos un órgano en Poitiers que se estrenó en el 827, el de la abadía de Saint-Savin¹².

⁵ Cf. *Monumenta Germaniæ Historica*, 4-1, 38-39: *Hinc puer attemperat exiguis organa cannis*.

⁶ Cf. J. PERROT, «The organ from its invention in the Hellenistic Period to the end of the Thirteenth Century»: (Oxford University Press; Londres 1971) 219-220.

⁷ Cf. *Ibid.*, 208. Véanse a modo de ejemplo dos referencias del mismo año 757: *organa primum missa sunt Pipino* (crónica de Lamberto Schafnaburg); *organum primitus venit in Franciam* (crónicas de Mariano Scoto).

⁸ Cf. W. H. H. ROGERS, *Memorials of the West, Historical and Descriptive, Collected on the Borderland of Somerset, Dorset, and Devon* (J.G. Commin, Londres 1888) 49.

⁹ Cf. J. CALDWELL, «The Organ in the Medieval Latin Liturgy, 800-1500»: *Proceedings of the Royal Musical Association* 93 (1966) 12.

¹⁰ Cf. J. PERROT, «The organ from its invention in the Hellenistic...», 206-207.

¹¹ Cf. H. ANGLÉS, *La musica a Catalunya fins al segle XIII* (Institut d'estudis catalans: Biblioteca de Catalunya, Barcelona 1935) 80.

¹² Cf. A. GASTOUÉ, *L'orgue en France* (París 1924) 33.



En Tona (Cataluña) en el 888 se trajeron para la dedicación de la iglesia de esta localidad un cáliz, una patena, un misal, un leccionario y un *organum*¹³. Anglés destaca el que en esa fecha se llevase un órgano a una iglesia como la de Tona, pequeña y sin especial importancia. Otros autores¹⁴ apuntan a la ambigüedad de la palabra *organum*, que en latín puede referirse a cualquier instrumento, musical o no, e incluso a la polifonía vocal primitiva.

En 915 El conde Atto fundó un monasterio en honor de san Apolonio Confesor, dotándolo de abad, monjes, muchos ornamentos y objetos litúrgicos, además de encargarse de la construcción de un órgano «en honor del Confesor»¹⁵. Y en 992 la *Vida* de San Oswaldo el Joven recoge el pago de 30 libras para construir tubos «para el órgano». De este órgano se dice claramente que se hacía sonar en los días de fiesta¹⁶.

De 972 data una crónica bastante precisa sobre el uso del órgano en la consagración de la iglesia del monasterio de San Benito de Bages, en la diócesis de Vich:

Los sacerdotes y los diáconos proclamaban con júbilo las alabanzas de Dios; y el órgano desde el atrio difundía sus sonidos que podían oírse desde lejos, alabando y bendiciendo al Señor¹⁷.

En la primera mitad del siglo XI el órgano ya es considerado como un objeto litúrgico más. Así al menos se desprende de la obra de un religioso llamado Teófilo, quien se detiene a explicar la construcción de todos los objetos necesarios para una decorosa celebración del culto, y entre ellos se incluye el órgano¹⁸.

El problema teológico

Como bien señala Chesterton¹⁹, la Iglesia al principio tuvo que asumir una severa purificación cultural respecto del paganismo en que muchos de sus miembros (al menos los que no provenían del judaísmo) habían nacido y crecido. A ello hay que

¹³ Cf. H. ANGLÉS, *La musica a Catalunya...*, 82, citado en J. PERROT, «The organ from its invention in the Hellenistic...», 223.

¹⁴ Ver discusión al respecto en J. M. GARCÍA LLOVERA, *El órgano antiguo español...*, 139-143.

¹⁵ *Monumenta Germaniæ Historica, Scriptorum*, 31, *Liber de temporibus* CLVII (Hannover 1813) 431. Citado en J. PERROT, «The organ from its invention in the Hellenistic...», 223.

¹⁶ Cf. *Acta sanctorum ordinis Sancti Benedicti* (París 1685), 7 (ss. IX-X) 755-56. Citado en J. PERROT, «The organ from its invention in the Hellenistic...», 223. *Tringita præterea libras ad fabricandos cupreos organorum calamos erogavit, qui in alveo suo super una cochlearum denso ordine foraminibus insidentes, & diebus festis folium spiramento fortiore pulsati, prædulcem melodiam & clangorem longius resonantem ediderunt.*

¹⁷ H. ANGLÉS, *La musica a Catalunya...*, 82.

¹⁸ Cf. J. PERROT, «The organ from its invention in the Hellenistic...», 233.

¹⁹ Cf. G. K. CHESTERTON, *San Francisco de Asís, Santo Tomás de Aquino* (Homo Legens, Madrid 2006) 16ss.

sumar el marco platónico predominante en que fueron pensadas las verdades de la fe en los primeros siglos. Había también una preocupación por fomentar la pureza de intención en la oración litúrgica, por evitar los formalismos externos en que venía incurriendo el judaísmo y contra los que tan duramente había hablado Jesucristo. En este contexto la música, con su fuerte potencial de deleite sensible, era algo que examinar con atención²⁰. De modo que se sumaban las disyuntivas entre ley y evangelio (judaísmo vs. cristianismo), y entre mundo sensible y mundo espiritual (platonismo), todo ello unido a la tradición hermenéutica platónica de los Padres. La música, sobre todo la instrumental, caía en el campo de lo sensible, que habría de ser preterido en favor de lo puramente espiritual, la palabra²¹.

En las iglesias cristianas orientales sigue vigente aún hoy la exclusión de los instrumentos musicales del culto litúrgico, pero en la iglesia de Roma las objeciones se fueron disipando. Desde el punto de vista filosófico Chesterton lo explicaría, seguramente, por la reconciliación con lo material que santo Tomás de Aquino favoreció al servirse del pensamiento aristotélico. Ratzinger aborda la cuestión desde la teología, recordando que el Nuevo Testamento no es solo una espiritualización respecto al judaísmo carnal y formalista, sino que también es una encarnación, y por eso la lucha sostenida desde los primeros siglos contra los gnósticos, y la posterior contra el arrianismo, fueron en realidad el combate contra una concepción reductivamente «espiritual» del cristianismo. Sin embargo, los Padres no pudieron sustraerse totalmente a este clima predominantemente «espiritual», y se imbuieron de él más de lo que era necesario y adecuado en el cristianismo²². Ratzinger recuerda que la espiritualidad cristiana difiere del platonismo en que no busca el abandono y desprecio del cuerpo, sino su elevación precisamente por su unión con el espíritu: es la resurrección de Cristo, anunciada en el salmo 15: «No dejarás a tu fiel conocer la corrupción».

Hasta el momento no parece haberse encontrado en los archivos pontificios ningún documento que refleje una primera autorización oficial para usar el órgano en la liturgia. Sí se conservan testimonios sobre las reacciones que despertó su entrada en el culto. Entre 1114 y 1130 Baldrico, obispo de Dol, escribe una carta a los habitantes de Fécamp después de una visita a la iglesia de este lugar. En la abadía de Fécamp había un órgano que, según Baldrico, era tocado en ocasiones concretas. Al parecer este órgano había provocado la desaprobación, tal vez envidiosa, de otras iglesias que no contaban con un instrumento similar.

²⁰ Puede encontrarse una síntesis del pensamiento agustiniano al respecto en J. M. GARCÍA LLOVERA, *El órgano antiguo español...*, 75ss.

²¹ Cf. J. RATZINGER, *Lodate Dio con arte* (Marcianum Press, Venecia 2010) 28.

²² Cf. *Ibid.*, 29-30.



Baldrico reprocha a los críticos su incapacidad para comprender el profundo valor religioso y simbólico del órgano. De hecho es este valor simbólico y religioso, y no el deleite musical, lo que lo lleva a él, siguiendo en su comprensión del órgano la senda de Prudencio y Tertuliano²³, a proclamar un encendido elogio de los órganos en las iglesias:

Incluso si no me deleita demasiado el sonido del órgano, a través de él soy movido a comprender. Porque, al igual que tubos de diferente tamaño y peso suenan juntos en una misma melodía por la acción del viento en ellos, así los hombres deberían tener, inspirados por el Espíritu Santo, los mismos pensamientos y unirse en unos mismos deseos. [...] Todo esto me enseñan los órganos instalados en la iglesia. ¿Acaso no somos nosotros órganos del Espíritu Santo?²⁴

Hubo en ese tiempo otro punto de vista, el de la severidad reformadora de los primeros cistercienses. El sonido del órgano, entre otras costumbres musicales dentro del culto, suscitó en 1166 la oposición de san Elredo, abad del cenobio de Rieval, en Yorkshire (Inglaterra). Su crítica se dirigía, por una parte, contra los modos y actitudes de los cantores, y por otra contra el uso en el culto de instrumentos musicales, órgano incluido. Para esto último retomaba el argumento teológico, ya mencionado, de la carnalidad caduca de estos:

¿Por qué, me pregunto, habiendo cesado ya los tipos y figuras, por qué tantos órganos y címbalos? ¿Para qué, pregunto, ese terrible soplo de los fuelles, que muestra más el fragor del trueno que la dulzura del sonido? [...] El pueblo, entretanto, se admira tembloroso y estupefacto por el ruido de los fuelles, el estruendo de los címbalos, el sonido de los tubos²⁵.

En la primera mitad del siglo XIII el órgano ya se ha consolidado como el instrumento propio del culto católico latino. Lo testifican Bartolomeo Ánglico²⁶ y, siguiéndolo con las mismas palabras, el también franciscano Juan Gil de Zamora²⁷:

²³ Cf. TERTULIANO, *De anima*, XIV.

²⁴ J. P. MIGNÉ (ed.), *Patrologiæ Cursus Completus. Series Latina*, 166, 1178. Citado en J. PERROT, «The organ from its invention in the Hellenistic...», 220-221. *Ego siquidem in modulationibus organici non multum delector, sed per hoc ad intelligendum excitor: quod sicut multimodæ fistulæ varii ponderis et diversæ magnitudinis, in unam vento agitatam conveniunt cantilenam; ita homines in unam debent convenire sententiam, a Spiritu Sancto inspirati, in eadem convenire voluntatem. [...] Id totum me docent organa quæ sistuntur in ecclesia. Nonne et nos organa sumus Spiritus Sancti?*

²⁵ San Elredo de RIEVAL, *Speculum Caritatis*, lib. II, cap. XXIII *De vana aurium voluptate*, PL 195, 571. Citado en J. PERROT, «The organ from its invention in the Hellenistic...», 221. *Unde, quæso, cessantibus jam typis et figuris, unde in Ecclesia tot organa, tot cymbala? Ad quid, rogo, terribilis ille follium flatus, tonitruum potius fragorem, quam vocis exprimens suavitatem? [...] Stans interea vulgus sonitum follium, crepitum cymbalorum, harmoniam fistularum tremens attonitusque miratur.*

²⁶ Cf. Bartolomeo ÁNGLICO, *De proprietatibus rerum*, lib. XIX, cap. CXXXII.

²⁷ Cf. J. GIL DE ZAMORA, *Ars Musica*, cap. XVII, en M. GERBERT (ed.), *Scriptores ecclesiastici de musica sacra*, 2 vols. (1784) 388b. *Et hoc solo musico instrumento [organo] utitur Ecclesia in diversis cantibus, et in prosis, in sequentiis, et in hymnis propter abusum histrionum, ejectis aliis communiter instrumentis.*

Y solo de este instrumento musical hace uso la Iglesia en los diversos cantos, prosas, secuencias e himnos, habiendo rechazado los demás instrumentos por el abuso de los comediantes.

Hay que tener en cuenta que, en aquella época, existía la costumbre de celebrar vigili­as a las que se invitaba a judíos y musulmanes para que cantasen y tocasen instrumentos, hábito que fue severamente reprendido por el Concilio de Valladolid de 1322²⁸.

El potencial del órgano para la elevación espiritual del hombre es recogido por santo Tomás de Aquino, cuando afirma como efecto peculiar de este instrumento que el afecto del hombre sea *arrebatado a lo celestial*²⁹. Esta misma idea será repetida por el Concilio Vaticano II:

Téngase en gran estima en la Iglesia latina el órgano de tubos, como instrumento musical tradicional, cuyo sonido puede aportar un esplendor notable a las ceremonias ecles­iásticas y levantar poderosamente las almas hacia Dios y hacia las realidades celestiales³⁰.

La práctica

No se conservan documentos del primer repertorio organístico de la era cris­tiana. Hacia el año 1100 Johannes Cotton dejó alguna pista, al referir que el nombre de *organum* dado a la polifonía primitiva fue escogido por la similitud de esta con el instrumento musical así llamado³¹. Esta similitud ¿era solo en cuanto a lo material, es decir, en cuanto a la sonoridad resultante de las conso­nancias producidas en el órgano, o más bien en cuanto al modo de elaborar la música, de elegir qué notas debían sonar³²? Tengamos en cuenta que Cotton califica a la voz añadida que produce la polifonía como *apte dissonans* (que «disuena» adecuadamente), entendiendo *dissonans* como «formada por sonidos diferentes» respecto a la melodía preexistente que se toma como base (*est*

²⁸ Cf. H. ANGLÉS, *Scripta musicologica*, 2 (Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1975) 1305.

²⁹ Cf. Santo Tomás de Aquino, *Super psalmum XXXII*, 2. *Affectus enim hominis per instrumenta et consonantias musicas dirigitur, quantum ad tria: quia quandoque instituitur in quadam rectitudine et animi firmitate: quandoque rapitur in celsitudinem: quandoque in dulcedinem et jucunditatem [...]. Et sic est in instrumentis, quia quaedam instrumenta faciunt primum, sicut tibia, et tuba: quidam faciunt secundum, ut organum: quidam tertium, ut Psalterium et cithara: Ps. 80: Psalterium jucundum cum cithara.*

³⁰ SC 120.

³¹ Cf. J. COTTON, *De Musica*, cap. XXIII, *De diaphonia, id est organo*, en M. GERBERT, *Scriptores ecclesiastici...*, 263. Citado en J. PERROT, «The organ from its invention in the Hellenistic...», 288. *Qui canendi modus vulgariter organum dicitur: eo quod vox humana apte dissonans similitudinem exprimat instrumenti, quod organum vocatur.*

³² Puede hallarse un acopio bibliográfico acerca de las aproximaciones a estas incógnitas en J. M. GARCÍA LLOVERA, *El órgano antiguo español...*, 21-22.



ergo diaphonia congrua vocum dissonantia, acaba de decir unas líneas antes). De hecho es justo de esto, de cómo formar correctamente los movimientos de la voz añadida, de lo que está tratando Cotton. Cabría deducir entonces que el órgano se usó para crear la primera polifonía, añadiendo al canto llano (o a otra melodía básica *rectam modulationem tenente*) esa segunda voz *apte dissonans* o *congrue dissonans* que caracteriza a la *diaphonia* que Cotton asemeja a la música del instrumento *organum*. En el caso de que esta protopolifonía producida por el órgano hubiera dialogado con el canto llano, habría quedado inaugurada también la práctica *alternatim* que unos pocos siglos después está claramente testimoniada, y que será el principal uso del órgano en la liturgia hasta los albores del siglo xx.

La primera música escrita para órgano son las *estampies* del códice de Robertsbridge (ca. 1325). Estas piezas traen su origen en formas de poesía y danza, por lo que *a priori* no refieren a ninguna función litúrgica. Sin embargo, se ha observado que la extensión de teclado que requieren excede tanto la de los órganos positivos móviles de la época como, más aún, la de los pequeños instrumentos portativos. Por lo tanto, estas *estampies* sugieren alguna vinculación con los órganos grandes instalados en las iglesias, aunque no está claro de qué tipo³³.

No mucho después fue escrita la primera música para órgano que sí tiene claramente una función litúrgica. Son unos versos, conservados en el códice de Faenza, elaborados sobre la misa gregoriana *Cunctipotens genitor Deus* (n. 4 del Kyrie actual), con el fin de alternar con el canto llano en los *Kyries* y el *Gloria*.

En general hay que distinguir dos tipos de en la liturgia: las que están asociadas a las palabras del rito, y las que no.

Las intervenciones del órgano vinculadas a las palabras litúrgicas son aquellas en las que el órgano se integra como un actor más en la acción litúrgica, asumiendo partes estructurales de esta que ordinariamente son cantadas, sustituyendo por lo tanto a los cantores. En el Oficio divino, es el caso de los versos alternos de himnos, cánticos y salmos; en la misa, de la alternancia dentro del ordinario (*Kyries*, *Gloria*, *Credo* hasta cierto momento, *Sanctus* y *Agnus Dei*), o dentro del propio, cuando sustituye al introito, el gradual, el aleluya o la antifona para el ofertorio.

Las intervenciones del órgano no vinculadas a palabras litúrgicas son aquellas en las que el órgano aporta música digamos «ambiental», que no sustituye a

³³ Cf. J. H. RUBIN, *Conjecture on the Function of the Robertsbridge Codex Estampies*, en <https://www.d.umn.edu/~jrubin1/pJHR%20Robertsbridge1.pdf>. Última consulta efectuada con fecha 16-09-2023.

ningún texto litúrgico que de otro modo tuviera que ser cantado o proclamado. Es el caso de la música que suena, por ejemplo, inmediatamente antes y después de la celebración, o durante las partes de la misa cuyas palabras han de ser pronunciadas en voz baja por el celebrante, como es el caso del ofertorio y, en la ordenación ritual anterior a la reforma de Pablo VI, también del *Canon Missæ* (consagración y plegaria eucarística).

Consolidación postridentina

Durante los siglos siguientes el uso del órgano se fue asentando y concretando en unas costumbres que poco a poco adquirieron el rango de tradición, la cual fue recogida y formulada por el *Cæremoniale episcoporum*, cuya primera edición fue promulgada por Clemente VIII en 1600. En él se expone la normativa ritual para las celebraciones presididas por un obispo, pero también se aplicaba, *mutatis mutandis*, a todas las demás.

El *Cæremoniale episcoporum* recomienda que haya órgano y «canto de músicos» (*musicorum cantus*) todos los domingos y fiestas de guardar. El silencio del órgano es signo de recogimiento y sobriedad, por lo cual manda que este silencio se guarde en tiempos como el Adviento o la Cuaresma. Quedan fuera de esta norma los domingos III de Adviento y IV de Cuaresma (llamados coloquialmente *Gaudete* y *Lætare*, por empezar sus respectivos introitos con estas expresiones de alegría), y las fiestas y solemnidades que ocurran durante esos tiempos, como la Anunciación, Jueves Santo, Sábado Santo y otras que puedan darse³⁴.

La función del órgano no consistía en acompañar el canto, como es lo habitual actualmente, sino sobre todo en alternar con él, conforme a la llamada práctica *alternatim*. En esta alternancia el *Cæremoniale* prescribe que los cantos sean siempre iniciados por los cantores, con el fin de que los asistentes conozcan qué cántico o himno es el que se va a cantar.

En Francia, dentro de la tensión autonomista propia de la mentalidad galicana, las iglesias se regían por los ceremoniales de cada lugar, sin obedecer al romano³⁵. El principal era el *Cæremoniale Parisiense*, promulgado en 1662. Este ritual galicano entra en muchos más detalles que el ceremonial romano de 1600, mostrando especial preocupación por la estética y el orden de las celebraciones.

³⁴ Cf. *Cæremoniale Episcoporum*, lib. I, cap. XXVIII (Typographia Linguarum Externarum, Roma 1600).

³⁵ Cf. E. HIGGINBOTTOM, «French Classical Organ Music and the Liturgy»: *Proceedings of the Royal Music Association* 103 (1976-77) 20.



Se extiende no poco tratando del organista y sus funciones³⁶: debe estar «dotado de buenas costumbres, con modestia y gravedad y desempeñar su función correctamente vestido y con la cabeza descubierta» (esto último lo repite dos veces en lugares distintos); ha de estar atento a las campanillas para saber cuándo empezar o acabar su intervención, de modo que la celebración no transcurra ni demasiado lenta ni demasiado rápida; el órgano debe permanecer cerrado cuando no se use, y limpio de polvo y telarañas; no debe hacer sonar nada lascivo ni impuro ni ninguna música que no guarde relación en el Oficio divino (en esto repite lo establecido desde Roma para toda la Iglesia). Establece que tampoco han de sonar junto al órgano otros instrumentos musicales, exceptuados los de viento³⁷, seguramente porque evocan menos las cantinelas mundanas que el párrafo en cuestión quiere alejar del culto divino.

El órgano en diálogo con el canto

Como su nombre ya sugiere, la llamada práctica *alternatim* consiste en alternar con el canto llano, bien sea polifonía vocal, o bien sea polifonía interpretada en solitario por el órgano. Es decir, la intervención del órgano no es a modo de un intermedio que interrumpa la alternancia entre los versículos cantados, sino que, al igual que la polifonía vocal cuando la hay, el órgano asume directamente el versículo que corresponda en ese momento. Por ello el *Cæremoniale Episcoporum* de 1600³⁸ establece que cuando el órgano intervenga en alternancia en los himnos o cánticos, alguien en el coro debe pronunciar con clara voz aquello que el órgano va a responder (*id quod ab rgano respondendum est*). Dice también que sería bueno que un cantor cantase con voz clara junto al órgano. Un ejemplo de esto lo encontramos en las *Flores de música* (1620) del organista portugués Manuel Rodrigues Coelho, donde aparecen elaboraciones del *Magnificat* para voz y órgano. Los cánones expresan hasta qué punto el órgano era asumido como un actor de pleno derecho en el acto litúrgico:

En el caso de que algún canónigo, por falta de organista, tuviera que tocar el órgano en el himno y en el cántico, queda eximido de recitar privadamente las partes del oficio que el órgano responde en su alternancia con el coro, siempre que escuche atentamente lo que sí se canta en el coro. La razón es que la Iglesia asume el sonido del órgano como parte de las horas canónicas³⁹.

³⁶ *Cæremoniale Parisiense*, p. IV, cap. VI (1662) 534.

³⁷ Cf. *Ibid.*, p. IV, cap. VI, *De organista et organis*, 534. *Nec alia instrumenta musicalia cum organo pulsantur, nisi tuba, tibia aut cornea.*

³⁸ Cf. *Cæremoniale Episcoporum...*, lib. I, cap. XXVIII.

³⁹ F. CECCOPERIO, *Lucubrationum Canonicalium Bibliothessera*, lib. II, 111 (Roma 1662) 105.

Como ya se ha mencionado, el *Cæremoniale Episcoporum* establece que los primeros versos de himnos y cánticos sean cantados por el coro de modo inteligible, y no por el órgano. Paris de Grassis (ca. 1470-1528), ceremoniero de Julio II y León X, ya había recogido antes de Trento esta práctica de que los primeros versos fuesen cantados por el coro⁴⁰.

Tampoco el órgano debe asumir los versos en los que hay genuflexión, como el *Te ergo quæsumus* del himno *Te Deum*; o el *Tantum ergo Sacramentum* del himno *Pange lingua* cuando el Santísimo está expuesto en el altar; o los *Gloria Patri* finales, incluso cuando el verso anterior también haya sido cantado por el coro, al igual que los versos finales de los himnos⁴¹. Si el verso anterior al que requiere genuflexión es cantado por el coro, no debe introducirse órgano en medio de los dos, sino que deben seguirse inmediatamente uno al otro. La razón de que el órgano no asuma nunca ni el verso final de los himnos ni el *Gloria Patri* final de salmos y cánticos es que «en ellos se da especial gloria a la Santísima Trinidad» (de ahí la genuflexión tradicional) y, «conforme han señalado antes graves autores, el sonido del órgano no puede dar tanta gloria a Dios como las voces de sus ministros»⁴².

Esta cuestión suscitó una disputa en el cabildo de la colegiata de Bolonia. En esa iglesia era tradicional cumplir con lo establecido en el *Cæremoniale Episcoporum*: no introducir música en los mencionados *versos privilegiados*, los que conllevan genuflexión. En un momento dado los canónigos más jóvenes recurrieron a la Congregación de Ritos para que mandase adoptar la costumbre de las Iglesias romanas en las que, según decían, se intercalaba órgano antes de los versos privilegiados. La Congregación respondió que no había necesidad de imponer una costumbre romana sobre una costumbre particular, máxime cuando esta última se correspondía con lo establecido en el *Cæremoniale*.

A diferencia del ceremonial de París, el romano no especifica cómo los cantores que iniciaban la alternancia podían adoptar la nota correcta para no desentonar con la posterior intervención del órgano (que generalmente estaba ceñida a una entonación o altura de las notas concreta). En España Fray Antonio Martín Coll lo recomienda con todo sentido común:

En los Psalmos, Hymnos de las Horas, quando se canta con el Organo, este ha de començar antes que el cantor, para dar el punto fixo, que puede darle con mas propiedad que dicho cantor⁴³.

⁴⁰ Cf. G. CATALANI, *Cæremoniale Episcoporum Commentariis Illustratum* (Roma 1744) 380-381.

⁴¹ Cf. *Cæremoniale Episcoporum...*, lib. I, c. XXVIII.

⁴² F. CECCOPERIO, *Lucubrationum Canonicalium...*, 105.

⁴³ A. MARTIN COLL, *Arte de canto llano*, lib. I, cap. XVI (Madrid 1719) 48. Citado en B. NELSON, «Alternatim Practice in 17th Century Spain: The Integration of Organ Versets and Plainchant in Psalms and Canticles»: *Early Music* 22, 2 (1994) 240.



Algunos juegos de versos cuentan con uno inicial con carácter de preludio o entonación, a veces llamado *Entrada*, como en los conservados en Barcelona⁴⁴, o los versos de carácter introductorio incluidos por Martín Coll en algunos de sus juegos de versos para *Kyries*⁴⁵. También se ha propuesto que algunos de los versos de Antonio de Cabezón publicados por su hijo Hernando en 1578 hubieran tenido también esa función⁴⁶. A finales del siglo XIX el organista de la catedral de Sevilla Buenaventura Íñiguez describe unas breves introducciones de órgano para dar el tono al coro para los *Kyries* después de que se haya cantado el introito en canto llano sin acompañamiento. Los ejemplos que él aporta son muy breves y de un estilo diferente al de los versos⁴⁷ para la alternancia que incluye en la misma obra.

La práctica *alternatim* con órgano se permitía en los días solemnes solo a partir del *Te Deum* de los maitines. La excepción era la Navidad, cuando estaba permitido el órgano *alternatim* desde el principio de los maitines⁴⁸. En la práctica parece haberse ampliado no poco la frecuencia del órgano *alternatim*. En España está documentado el *alternatim* con órgano también en los salmos al menos desde finales del siglo XV o, a lo más, comienzos del XVI⁴⁹. Y en los siglos XVIII y XIX el repertorio muestra que se usaba el órgano, al menos en determinadas ocasiones, también en algunas horas menores.

En cuanto a la registración, a finales del siglo XIX Buenaventura Íñiguez explica que en los días normales todos los versos se tocan con los mismos registros, pero en las solemnidades se cambia de sonoridad en cada verso:

Quando las vísperas son corridas, se tocan los versos, ya con los llenos, ya con la lengüetería, en cuyo caso convendrá que los versos cortos sean del género de imitación o fugado. Cuando las vísperas son solemnes, podrá hacerse a cada verso diferente combinación de registros, cuidando de que el género de música de cada uno de ellos corresponda a la combinación que se adopte⁵⁰.

Estas observaciones de Íñiguez ya las vemos aplicadas, casi dos siglos antes, en el juego de *Versos de 8.º tono para vísperas de primera clase* recopilado por Martín Coll⁵¹. En ellos la escritura y el encabezado denotan una variedad en la

⁴⁴ Cf. *Ibid.*, 241.

⁴⁵ Cf. A. MARTÍN COLL (ed.), *Huerto ameno de varias flores de música recogidas de muchos organistas* (Biblioteca Nacional de España, ms. 1359, Madrid 1708) 455, 462, 471, 480 y 484.

⁴⁶ Cf. E. ESTEVE ROLDÁN, «*Alternatim* y simbolismo en los *Magnificat* de procedencia hispana en el siglo XVI»: *Revista de Musicología* XXXV, 1 (2012) 259.

⁴⁷ Cf. B. ÍÑIGUEZ, *Método para el estudio del órgano* (Antonio Romero, Madrid 1872) 142ss.

⁴⁸ Cf. G. CATALANI, *Cæremoniale Episcoporum...*, 380.

⁴⁹ Cf. E. ESTEVE ROLDÁN, «*Alternatim* y simbolismo en los *Magnificat*...», 246-247.

⁵⁰ B. ÍÑIGUEZ, *Método para el estudio del órgano...*, 177.

⁵¹ Cf. A. MARTÍN COLL (ed.), *Flores de música. Obras y versos de varios organistas* (Biblioteca Nacional de España, ms. 1357, Madrid 1706) 289.

registración: «de mano de derecha, de dos tiples, de mano izquierda, de dos bajos, de clarín de mano derecha».

Por su parte, el *Cæremoniale Parisiense* de 1662 manda que el órgano dé el tono en todas las partes en que vaya a intervenir, excepto el *Gloria in excelsis* y el *Te Deum laudamus*. En estos dos lugares el ceremonial garantiza que el canto no incurra en error ni desafinación mandando al órgano que asuma el segundo verso, inmediatamente posterior a dichas incoaciones, haciendo sonar el canto llano para orientar a los cantores⁵².

El órgano en la misa

La procesión de entrada

En el ritual de la misa promulgado por san Pío V el sacerdote recita unas oraciones en voz baja al pie del altar, justo antes de comenzar la misa. Esto llevó a que el introito, que originariamente acompañaba a la procesión de entrada, retrasase su comienzo hasta la llegada del celebrante al pie del altar⁵³. De ahí que se haya pedido al órgano poner música a la procesión inicial hasta el altar. Las piezas con el título de *Entrada* que encontramos en época moderna, sobre todo en la primera mitad del siglo xx, corresponden en principio a esos momentos previos al canto del introito, aunque en ocasiones llegasen a superponerse al mismo introito cuando este no se cantara.

El *Cæremoniale Episcoporum*⁵⁴ establece el uso del órgano cuando un obispo entra y sale de la iglesia para celebrar o asistir a una celebración solemne. El organista tocaba desde que entraba en la iglesia hasta que, acabada la oración que el prelado hacía de rodillas, empezaba la celebración. Lo mismo al terminar, mientras salía. Paris de Grassis ya había especificado antes del Concilio de Trento este deber del organista⁵⁵, y lo mismo san Carlos Borromeo en su diócesis de Milán⁵⁶. Ya se ve que esta intervención del organista necesariamente era de cierta longitud, y dada la exigencia de precisión en su duración, seguramente improvisada.

⁵² Cf. *Cæremoniale Parisiense*, IV, cap. VI, *De organista et organis*, n. 26, 539.

⁵³ Cf. *Cæremoniale Episcoporum...*, lib. II, cap. VIII, 188-89. *Cum vero Episcopus ad infimum gradum altaris pervenerit [...]. Interim cessat sonitus organorum & chorus incipit Introitum.*

⁵⁴ Cf. *Ibid.*, lib. I, cap. XXVIII.

⁵⁵ Cf. G. CATALANI, *Cæremoniale Episcoporum...*, 379. *Cum sonitu organorum festiviter ac modulante, remota tamen lascivia, applaudat, ipsum recipiens et numquam a sonitu cessans.*

⁵⁶ Cf. *Ibid.*, 380. [El organista al obispo que viene a celebrar o asistir a una celebración solemne:] *decora gravique modulatione excipiat, neque sonare desistat quousque ad altare genibus flexis oraret, locove suo sederit.*



El introito

El primer canto de la misa es el introito. Hay un introito distinto para cada domingo o fiesta del año. Los introitos elaborados para órgano parecen haberse dado sobre todo en el centro y norte de Europa. Los encontramos en fuentes como el *Buxheimer Orgelbuch* (ca. 1460-70), el *Fundamentum* de Hans Buchner (1483-1538), así como en la tablatura de Johannes de Lublin (1540). Las melodías gregorianas respectivas son objeto de tratamiento a veces en forma de *cantus firmus*, a veces en forma de imitación.

En el misal de san Pío V el introito enlaza directamente con los *Kyries*. Con relativa frecuencia el introito cantado debió de suprimirse (el celebrante en todo caso lo recitaría en voz baja llegado al altar). Esto sugieren las tres tocatas *avanti la messa* que Girolamo Frescobaldi incluyó en sus *Fiori Musicali* de 1635. Cada tocata está en el mismo modo que el canto llano de los *Kyries* al que sirve de preludio, lo cual no sería posible si la misa comenzase con el canto llano del introito, porque cada introito está en un modo diferente, y las tres tocatas de las *Fiori* no podrían encajar sino muy forzosamente por la diferencia de modo que se produciría. De modo que, si la expresión *avanti la messa* significa lo que parece, el canto en la misa debió de comenzar con los *Kyries*, y esto nada menos que en la basílica de San Pedro de Roma, donde Frescobaldi fungía como organista titular en aquellos días.

Mención especial merecen los preludios a los introitos de todos los domingos y fiestas del año compuestos en el siglo xx por Charles Tournemire, dentro de su gran obra *L'Orgue Mystique*. Se corresponden a una práctica concreta entonces en uso. Antes de la misa, el celebrante recorría la iglesia asperjando a los fieles, revestido para ello con la capa pluvial. Al finalizar se situaba a un lado del presbiterio y se cambiaba la capa pluvial por la casulla, con el fin de comenzar la misa. Para este breve espacio de tiempo escribió Charles Tournemire el preludio al introito de cada oficio. Terminado este, daba comienzo el canto del introito conforme a la melodía gregoriana y el celebrante, ya revestido con la casulla, comenzaba las oraciones al pie del altar⁵⁷.

Los *Kyries* y el *Gloria*

El *Cæremoniale Episcoporum* recoge desde 1600 la práctica de tocar el órgano *alternatim* en los *Kyries* y el *Gloria*⁵⁸, práctica que venía de mucho antes, al menos desde el siglo xiv.

⁵⁷ Cf. R. S. LORD, «Liturgy and Gregorian in L'Orgue mystique of Charles Tournemire», en J. DONELSON – S. SCHLOESSER (eds.), *Mystic Modern: The Music, Thought and Legacy of Charles Tournemire* (Church Music Association of America, Richmond 2014) 43.

⁵⁸ Cf. *Cæremoniale Episcoporum*, lib. I, cap. XXVIII.

Entre todas las melodías que se recogen en lo actualmente llamamos el *Kyriale*, hubo tres que adquirieron una importancia especial: la IV *Cunctipotens Genitor Deus*, llamada entonces *Missa Apostolorum*; la XI *Orbis Factor* para los domingos, y la XI *Cum jubilo* para las fiestas de la Virgen. En el ámbito hispánico la tradición fue algo diferente. El *Kyrie IV* se usaba generalmente para las fiestas de la Virgen, y para los domingos se usaban diferentes melodías, con el objetivo de que el canto llano del *Kyrie* estuviese en el mismo modo que el canto llano del introito.

Antes de la reforma litúrgica de Pablo VI las invocaciones de los *Kyries* sumaban un total de nueve (3 *Kyrie*, 3 *Christe* y 3 *Kyrie*), siguiendo una tradición documentada al menos desde el siglo VII⁵⁹. La alternancia con el órgano solía tomar esta forma:

Kyrie eleison (órgano) - *Kyrie eleison* - *Kyrie eleison* (órgano)
Christe eleison - *Christe eleison* (órgano) - *Christe eleison*
Kyrie eleison - *Kyrie eleison* (órgano) - *Kyrie eleison*

El gradual y el aleluya

El gradual y el aleluya en la misa romana anterior a la reforma de Pablo VI se cantan después de la epístola (única lectura antes del evangelio) seguidos uno del otro, dado que había desaparecido la lectura que originalmente estuvo en medio⁶⁰. Esta lectura desaparecida fue, de hecho, la que justificó la presencia de dos cantos, en lugar de uno solo como habría sido esperable por el binomio clásico *lectura-respuesta cantada*. El gradual ocupa el mismo lugar que el *salmo responsorial* en la liturgia actual.

Había la costumbre de que el órgano sonase al terminar la epístola⁶¹, sustituyendo o no al gradual. Incluso cuando no se omitía el gradual, ocurrían en el altar acciones que demandaban música de fondo durante uno o dos minutos⁶² antes de que comenzase dicho canto.

El Credo

El *Cæremoniale Episcoporum* prohibió⁶³ que ninguna parte del *Credo* fuese sustituida por el sonido del órgano. Anteriormente sí encontramos ejemplos de *alternatim* con órgano en este momento del culto. Se comprende así la prohibición que

⁵⁹ Cf. M. RIGUETTI, *Historia de la liturgia*, 2 (BAC, Madrid 1956) 189.

⁶⁰ Cf. *Ibid.*, 200.

⁶¹ Cf. *Cæremoniale Episcoporum*, lib. I, cap. XXVIII.

⁶² Cf. B. ÍÑIGUEZ, *Método para el estudio del órgano...*, 160-161.

⁶³ Cf. G. CATALANI, *Cæremoniale Episcoporum...*, 380-381.



había recogido Paris de Grassis⁶⁴ décadas antes del *Cæremoniale* de sustituir el verso *Et incarnatus*, de la cual se infiere que no había mayor objeción respecto a la sustitución del resto de versos del credo.

El ofertorio

El ofertorio es uno de los momentos clásicos para el uso del órgano. Desde el siglo IX se añadieron en este momento de la misa las llamadas apologías⁶⁵ que, en el ritual de la misa romana vigente durante el nacimiento del repertorio para órgano, el celebrante debía pronunciar en voz baja. Estas oraciones privadas aumentaron notablemente la duración del ofertorio, a lo cual hay que añadir la incensación efectuada los domingos y fiestas. El canto llano previsto para el ofertorio quedaba corto, y el tiempo restante demandó ser cubierto con música, todo esto sin contar las veces en que el canto llano fuera omitido.

Una práctica temprana fue que el canto llano del ofertorio fuera incoado por los cantores, y continuado por el órgano que añadía la elaboración contrapuntística⁶⁶.

El *Sanctus* y el *Benedictus*

También en el *Sanctus* de la misa se estableció la costumbre de tocar el órgano *alternatim*, y así lo recoge el *Cæremoniale Episcoporum*⁶⁷. Según la costumbre romana de que comenzasen los cantores, al órgano le corresponde asumir dos versos: *Pleni sunt cæli et terra* y *Benedictus qui venit*. El *Cæremoniale Parisiense*, como es su costumbre, establece que en el primer *Sanctus* el órgano ha de hacer sonar el canto llano, para orientar a celebrante y coro⁶⁸.

La cuestión del *Sanctus* y el *Benedictus* en Francia es compleja. En unos lugares se separaban dejando la consagración en medio, en otros se unían dejando la consagración para después; a veces el órgano tocaba en la consagración y no en el *Benedictus*, a veces el órgano prolongaba la música de la consagración sin que el *Benedictus* fuera cantado, y otras posibilidades más. De ahí que en el repertorio francés a veces aparecen versos llamados «Benedictus-Elevation», otras veces solo el verso «Elevation», otras veces un verso para el *Benedictus* y otro para la elevación⁶⁹. Las piezas destinadas a este momento del *Benedictus* y la elevación son siempre de carácter dulce.

⁶⁴ Cf. *Ibid.*

⁶⁵ Cf. M. RIGUETTI, *Historia de la liturgia...*, 288ss.

⁶⁶ Cf. D. STEVENS, «Pre-Reformation organ music in England»: *Proceedings of the Royal Musical Association* 78 (1951) 3.

⁶⁷ Cf. *Cæremoniale Episcoporum*.

⁶⁸ Cf. *Cæremoniale Parisiense*, p. IV, cap. VI, n. 16.

⁶⁹ Puede encontrarse un estudio de esta problemática en E. HIGGINBOTTOM, «French Classical Organ Music...», 26-27.

Plegaria eucarística

Si no se canta el *Benedictus*, durante el *Canon Missæ* (plegaria eucarística) se toca la pieza de la elevación. Dado que es la parte más importante de la misa, desde el siglo VII el celebrante la venía diciendo en voz baja⁷⁰ como signo del misterio que se opera, lo que llevó a que surgieran varias prácticas musicales para este momento:

- Separar el *Benedictus* del resto del *Sanctus*. La primera parte del *Sanctus* se canta antes de la elevación, y el *Benedictus* se canta después, durante, la plegaria eucarística. Por eso en tantas misas musicalizadas el *Benedictus* es un movimiento con carácter propio, habitualmente suave y melodioso.
- Componer motetes vocales para después de la consagración. El más famoso es el *Ave verum Corpus*.
- Tocar con el órgano con especial suavidad y expresividad.

Esta última opción es descrita por el *Cæremoniale Episcoporum*:

Item [pulsatur organum] dum elevatur Sanctíssimum Sacramentum, graviori et dulciori sono⁷¹.

El *Agnus Dei*

Como de habitual, el *Cæremoniale Episcoporum* manda que el *alternatim* lo comiencen los cantores⁷², y el *Cæremoniale Parisiense* que lo comience el órgano. En consecuencia, de los tres versos de que consta el *Agnus Dei*, donde rigiera el ceremonial romano el órgano asumiría un verso (el segundo), y donde rigiera el parisino, dos (el primero y el tercero). El *Cæremoniale Parisiense*, con su permanente preocupación por evitar imperfecciones en el desarrollo del culto, establece además que en el *Agnus* el órgano debe hacer sonar al principio del canto llano, para orientar al celebrante y cantores⁷³.

La comunión

Para considerar la función histórica del órgano en la comunión hay que tener en cuenta que desde el siglo XI fue decayendo la comunión de los fieles durante la misa solemne dominical⁷⁴, por lo que la duración de tal momento acabó siendo

⁷⁰ Cf. M. RIGUETTI, *Historia de la liturgia...*, 298ss.

⁷¹ *Cæremoniale Episcoporum*, lib. I, cap. XXVIII.

⁷² Cf. *Ibid.*

⁷³ Cf. *Cæremoniale Parisiense*, p. IV, cap. VI, n. 16.

⁷⁴ Cf. M. RIGUETTI, *Historia de la liturgia...*, 469.



bastante breve. El *Cæremoniale Episcoporum*⁷⁵ establece el uso del órgano «en el versículo antes de la oración después de la comunión».

El final

El celebrante dice *Ite missa est*, y se responde diciendo *Deo gratias*. Después lee el llamado litúrgicamente «último evangelio», que es el prólogo del evangelio de san Juan. Mientras lo lee, puede sonar ya la música de órgano. El *Cæremoniale Episcoporum* dice simplemente que el órgano se toca *in fine Missæ*⁷⁶. Por su parte, el *Cæremoniale Parisiense* especifica que el *Deo gratias* final lo puede responder el órgano.

La misa rezada

La normativa litúrgica suele referirse a la misa solemne, cantada en todos sus elementos. Pero no siempre se celebraba así. Hasta la reforma litúrgica de Pablo VI fue muy frecuente la llamada «misa rezada» (*missa lecta* en latín, *messe basse* en francés), en la que el sacerdote decía todo en voz baja. Entretanto los fieles, si los había presentes, entonaban cantos piadosos (no propiamente litúrgicos), atendían a alguna devoción privada o, a partir del siglo xx, seguían el rito sirviéndose de un pequeño misal. Como música de fondo podían sonar el órgano o el armonio. Para estos casos también se compuso música de órgano. Franz Liszt escribió su *Missa pro organo lectarum celebrationi missarum adjuvamento inserviens* («Misa para órgano, que sirve de ayuda en la celebración de misas rezadas»). En ella el órgano, además de en los lugares acostumbrados, suena también en los momentos en que normalmente guardaba silencio, como el *Credo* (recuérdese que desde Trento debía cantarse siempre íntegro). Dado que en las misas rezadas la función del órgano era simplemente aportar música ambiental, sin necesidad de ajustarse a la estructura litúrgica, resultaba posible la interpretación de cualquier tipo de pieza (o improvisación). A modo de ejemplo, citemos el caso del reputado compositor e investigador capuchino padre José Antonio de Donostia, que durante una misa rezada tocó el tercer coral de César Franck completo⁷⁷.

El aquí y el ahora

Ha podido verse la cantidad de texto litúrgico que con frecuencia podía ser asumido por el órgano: la mitad de todos los himnos, salmos y cánticos del Oficio

⁷⁵ Cf. *Cæremoniale Episcoporum*, lib. I, cap. XXVIII.

⁷⁶ Cf. *Ibid.*

⁷⁷ Cf. R. DEL TORO SOLA, *La música para órgano del Padre Donostia* (Enharmonía 2020) 77.

divino; la mitad de las oraciones del ordinario de la misa; así como la totalidad del introito, el gradual y el aleluya o la antifona para el ofertorio. Aunque se cumpliera el mandato tradicional de que el texto asumido por el órgano fuera leído por alguien con voz audible, la sensibilidad litúrgica actual seguramente encontraría dificultades. De hecho, es lo que viene ocurriendo de modo creciente desde principios del siglo xx. La ordenación actual de la liturgia ha conservado para el órgano aquellos momentos en los que su intervención no puede suponer pérdida de palabra audible:

Se puede tocar en solo antes de la llegada del sacerdote al altar, en el ofertorio, durante la comunión y al final de la misa⁷⁸.

Quizá a alguien le sorprenda que el ofertorio (o preparación de los dones, como se prefiere llamarlo hoy en día) se cuente entre los momentos en los que el órgano no se superpone a palabras de otro modo audibles. Es costumbre extendida que los sacerdotes pronuncien las palabras del ofertorio en voz alta (exceptuadas, naturalmente, las que se dicen *secreto*), pero lo establecido por el *Misal Romano* es que, en principio, se digan en voz baja (*submissa voce*), y que solo en ausencia de canto para el ofertorio, y siempre de modo opcional, puedan ser pronunciadas en voz alta o audible (*sacerdoti licet hæc verba elata voce proferre*).

También ocurre, de cuando en vez, que algunas sensibilidades se incomoden cuando se aplica algo previsto en *Musicam sacram*: confiar al órgano los momentos de la entrada, el ofertorio o la comunión. No suele recordarse que, aunque los cantos de entrada, ofertorio o comunión sean muy habituales, no forman parte de, por así decir, la estructura de la celebración, y pueden ser omitidos sin problema alguno.

Late aquí un problema que en su día ya fue detectado por algún autor: la reforma litúrgica de la misa fue erróneamente recibida y aplicada siguiendo la estela no de la antigua misa solemne y cantada (como era la intención del movimiento litúrgico, del Vaticano II y de *Musicam sacram*⁷⁹), sino imitando el modelo de las ya mencionadas *misas rezadas*, en las que la palabra litúrgica era más cubierta por la música (o el silencio) que en las solemnes. La costumbre de entonar canciones piadosas *durante* las misas rezadas se ha mantenido de algún modo, aunque sea solo como inercia, *durante* las misas actuales, llegando a incumplirse con minuciosa exactitud lo establecido por *Musicam sacram*⁸⁰: las partes que tienen la máxima prioridad en el canto (saludo y diálogos del celebrante,

⁷⁸ Instrucción *Musicam sacram* (1967) 65.

⁷⁹ Cf. *Ibid.*, 27.

⁸⁰ Cf. *Ibid.*, 27-31.



oraciones, prefacio, etc.) casi nunca se cantan; y las partes que deberían ser las últimas en ser cantadas, y sin obligación alguna de serlo (cantos de entrada, ofertorio y comunión, por ejemplo), son las primeras y a veces las únicas en ser cantadas. De ahí que, si su canto es alguna vez sustituido por el órgano, algunos lo perciban como una grave desviación litúrgica, como una especie de «concierto» de órgano infiltrado en la acción litúrgica, cuando en absoluto es así. En fin, deseamos que algún día la palabra, el silencio y la música logren hermanarse en armonía, y el péndulo repose por fin, apaciguado, cual *virtus in medio*.