



MÚSICA

MÚSICA, DEVOCIÓN Y CONTRARREFORMA: SAN FELIPE NERI Y EL PODER DE LOS *LAUDI SPIRITUALI*

por Rodrigo Álvarez Gutiérrez y Gina Allende Martínez*



Portada del libro “Tempio armónico” de Giovenale Ancina,
publicado en Roma por Nicolò Mutij en 1599.

* Rodrigo Álvarez Gutiérrez es académico de la Facultad de Teología de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Especialista en historia de la Iglesia y espiritualidad del siglo XVI, investiga la Contrarreforma y las innovaciones pastorales del periodo postridentino. Gina Allende Martínez es académica del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Especialista en música antigua y práctica interpretativa histórica, dirige el proyecto VRICCA2025 sobre la transcripción y registro fonográfico de repertorio oratorio del siglo XVI en el cual se enmarca este artículo.

Introducción: contexto histórico y musical

La Roma de la segunda mitad del siglo XVI ofrecía un escenario de tensiones profundas: las consecuencias doctrinales de la Reforma protestante, el rigor normativo del Concilio de Trento (1545-1563) y una demanda popular de acceso afectivo a lo sagrado que la liturgia oficial en latín difícilmente podía satisfacer. Los *laudi spirituali* que surgieron de las reuniones filipinas constituyeron una solución original al problema que el Concilio había dejado sin resolver: la articulación entre rigor doctrinal, inteligibilidad popular y participación afectiva de los fieles.

La crisis de la música sacra que los Padres del Concilio de Trento encontraron al reunirse entre 1545 y 1563 tenía raíces que se remontaban a décadas anteriores. Erasmo de Rotterdam había denunciado ya la contaminación del repertorio litúrgico con melodías de procedencia profana. En palabras del musicólogo Pedro Calahorra, la disposición litúrgica resultante constituía una “selva de formas que mantenían aparte al pueblo fiel”¹.

El decreto musical de la Sesión XXII (17 de septiembre de 1562) respondió a esa crisis con una fórmula deliberadamente breve: desterrar de las iglesias “las músicas en que, bien con el órgano bien con el canto vocal, se mezcle algo lascivo e impuro”². La norma no abolió la polifonía, sino que la condicionó funcionalmente: la música debía servir a la edificación espiritual y no al lucimiento artístico; el texto sagrado debía ser inteligible; lo secular no podía contaminar lo sacro.

No obstante, el Concilio dejó abierta una tensión sin resolver: la cuestión de la lengua vernácula. Mientras el latín se mantenía como lengua litúrgica indiscutida, los reformadores protestantes habían construido ya un repertorio de cánticos en lengua vulgar de gran eficacia pastoral.

1 Pedro Calahorra Martínez, “Liturgia y Música. Una Historia Cuatro Veces Quebrada”, en *Actas del Congreso de Liturgia y Música*. Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1987.

2 Cf. Paleotto, Gabriele card.; “Decretum de observandis, et evitandis in celebratione Missae”, en *Acta Concilii Tridentini*, Sesión XXII, 17 de septiembre 1562, ca. 9.

Los decretos conciliares concedieron tímidamente que podían hacerse “algunas adaptaciones a la lengua vulgar, en tiempo y lugar oportuno”³. Ese intersticio normativo fue el espacio en el que Felipe Neri (Italia, 1515-1595) construyó una de las propuestas más originales de la historia de la música cristiana occidental.

El Oratorio Filipino: intuición pastoral e innovación musical

Las reuniones oratoriales y su modelo de encuentro religioso

De su diagnóstico empírico de la sociedad romana, Felipe Neri extrajo la convicción de que la religiosidad oficial –latina, suntuosa, distante– resultaba insuficiente para retener los corazones en una época de crisis religiosa. Lo que creó en San Girolamo della Carità –y que desarrollaría luego en la Casa Nueva, Santa Maria in Vallicella– fue estructuralmente simple y pastoralmente efectivo: reuniones de fieles en espacios paralitúrgicos donde la predicación se alternaba con el canto, la lectura espiritual con la música polifónica, la meditación con la alegría.

Lo que [Felipe Neri] creó en San Girolamo della Carità [...] fue estructuralmente simple y pastoralmente efectivo: reuniones de fieles en espacios paralitúrgicos donde la predicación se alternaba con el canto, la lectura espiritual con la música polifónica, la meditación con la alegría.

La solución al problema de la lengua vernácula

La aportación decisiva de Felipe Neri consistió en desplazar la solución fuera del ámbito de la liturgia oficial. Sus reuniones oratoriales no eran liturgia *stricto sensu* –y por tanto no estaban sometidas a la norma latina–, sino espacios de devoción popular donde la lengua vernácula podía circular libremente. Los *laudi spirituali* en italiano –herederos de una tradición que se remontaba a los movimientos franciscanos del siglo XIII–⁴

3 Cf. Paleotto, Gabriele card.; “Decreta abusibus Missae”, en *Acta Concilii Tridentini*, Sesión VI, 1562.

4 Sobre las *compagnie dei laudesi* florentinas y la transmisión de la lauda desde el movimiento franciscano medieval hasta el humanismo italiano, véase Wilson, Blake; *Music and Merchants: The Laudesi Companies of Republican Florence*. Clarendon Press, Oxford, 1992; y Pirrotta, Nino; *Music and Culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque*. Harvard University Press, Cambridge, 1984, caps. 2-4.



“Vera icon oecumenica sacro sancta synodus Tridenti urbe celebri habita, et promulgata” por Ludovico Sardagna (calcografía publicada en Mariani, Michelangelo; Trento con il sacro Concilio et altri notabili. Trento, 1673).

encontraron en el Oratorio filipino su forma más elaborada: canciones que el pueblo podía cantar, comprender y amar, pero que contenían al mismo tiempo una teología rigurosa y una elaboración musical de primer nivel.

La paradoja resultó fecunda: al crear espacios extralitúrgicos, Felipe Neri operó con una libertad expresiva a la que la liturgia oficial se negaba. Su modelo influyó decisivamente en el desarrollo del oratorio barroco, género que Arnold Schering identificó como directamente nacido de las prácticas del oratorio filipino⁵.

⁵ Schering, Arnold; *Geschichte des Oratoriums, Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen*, vol. 3. Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1911.

El Tempio armonico: estructura, teología y novedad editorial

Giovanni Giovenale Ancina y la colección mariana

La colección que mejor documenta la síntesis filipina entre doctrina y emoción es el *Tempio armonico della Beatissima Vergine*, publicado en Roma en 1599 bajo la dirección editorial de Giovanni Giovenale Ancina⁶, médico piemontés que se incorporó a la congregación filipina tras su encuentro con Felipe Neri. La obra compila más de cien piezas a tres voces, todas dedicadas a la Virgen María y elaboradas durante los diez años que Ancina pasó en Nápoles.

El propio nombre de la colección opera como declaración de intenciones cargada de ironía simbólica. El término *tempio* evocaba, por una parte, los templos de la Antigüedad clásica –en especial el Panteón romano, consagrado como Santa Maria ad Martyres–; por otra, remitía a la tradición literaria renacentista de los “templos de rima” dedicados a nobles damas y caballeros⁷. Ancina convierte esa forma mundana en un acto de consagración: el templo ya no es el de una dama de la corte, sino el de la Virgen María.

Novedades de la colección en el contexto de los laudi del siglo XVI

El *Tempio armonico* introduce varias novedades respecto de las antologías de *laude* precedentes. A diferencia de colecciones donde poemas de distintos autores se acompañaban de un estilo musical homogéneo –como la *frottola*–, la poesía responde aquí a una única pluma: la de Ancina, quien compuso o reelaboró cada texto según intenciones catequéticas precisas. Los compositores de la música, en cambio, provienen de diversas

6 Ancina, Giovanni Giovenale; *Il Tempio Armonico della Beatissima Vergine*. Nicolo Mutii, Roma, 1599. Para el contexto laudístico y editorial de la colección, véase Rostirolla, Giancarlo; Zardin, Danilo y Mischiati, Oscar; *La lauda spirituale tra Cinque e Seicento: poesie e canti devozionali nell'Italia della Controriforma*, Studi, cataloghi e sussidi dell'Istituto di bibliografia musicale, vol. 6. IBIMUS, Roma, 2001.

7 Véase Favaro, Maiko; *Ambiguità del petrarchismo. Un percorso fra trattati d'amore, lettere e templi di rime*. FrancoAngeli, Milano, 2021, especialmente el capítulo “Contro ogni ambiguità: i templi di rime spirituali”, donde se analiza el uso del género del *tempio* en los *laudi* de Ancina y otros autores de la órbita filipina como estrategia de sacralización del modelo profano petrarquista.

escuelas y geografías, dotando a la colección de una variedad estilística que va desde la textura homofónica del himno popular hasta composiciones con técnica imitativa cercanas al madrigal.

La colección está además articulada según un principio teológico preciso: los siete misterios marianos. Cada grupo de canciones corresponde a una festividad de la Virgen –la Inmaculada Concepción, la Anunciación, la Visitación, el Nacimiento de Cristo, la Purificación, los dolores de la Pasión de Cristo y la Asunción–, configurando un rosario musical que conduce al oyente por los momentos culminantes de la historia de la salvación desde la perspectiva de María.

Los *laudi* en el siglo XVI: retórica musical y antecedentes del oratorio

La colección está además articulada según un principio teológico preciso: los siete misterios marianos. Cada grupo de canciones corresponde a una festividad de la Virgen [...], configurando un rosario musical que conduce al oyente por los momentos culminantes de la historia de la salvación desde la perspectiva de María.

El principio del word painting y la relación texto-música

Una de las características más significativas de las composiciones del *Tempio armonico* es la estrecha relación entre texto y música, articulada según el principio del *madrigalismo* italiano del siglo XVI denominado *word painting* en el mundo anglosajón o “pintura de palabras”⁸. En *Scende l'Angel* (Annunciatione), el descenso del ángel desde el cielo se representa mediante una melodía imitativa descendente iniciada por la voz superior –el soprano– que recorre hacia abajo el último hexacordio de la gamma medieval. El gesto sonoro adquiere además una dimensión semiótica adicional: en el sistema cosmológico del período, la nota *sol* remitía al astro solar, símbolo habitual de Cristo, de modo que la melodía enuncia en el lenguaje de las alturas sonoras el misterio de la encarnación:

Scende l'Angel dal Cielo E parla à Vergin Donna in puro velo: Quegli e'l Gran Gabriel, questa è Maria, O benedetta e santa compagnia!

⁸ Para el contexto medieval de la lauda y su relación con la retórica musical en la polifonía italiana, véase Hoppin, Richard H.; *Medieval Music*. W. W. Norton, Nueva York, 1978; y D'Accone, Frank A.; *The Civic Muse: Music and Musicians in Siena during the Middle Ages and the Renaissance*. University of Chicago Press, Chicago, 1997, caps. 5 y 7.



*Chiesa di S. Caterina della Ruota
a Chiesa di S. Girolamo della Carità, a Abitazione parrocchiale e Chiesa di S. Caterina della Ruota; e Palazzo Mattei, e Palazzo Cicco*

111

Grabado de la iglesia de Santa Caterina della Ruota en el fondo y la de San Girolamo della Carità en primer plano, por Giuseppe Vasi, ca. 1750.

En otras canciones el procedimiento adquiere carácter más explícitamente dramático. *O ve vai Donna Santa* (Per l'Assunzione della Madona santissima) presenta un diálogo entre dos personajes: una voz que pregunta “¿A dónde vas, santa mujer?” y otra que responde “Voy al Cielo Empíreo”. La partitura no indica distribución de solistas, pero la lógica teatral del texto la exige, obligando al intérprete moderno a tomar decisiones de asignación vocal que revelan el potencial dramático latente en la escritura.

La estructura dialógica como antecedente del oratorio barroco

Esta estructura dialógica –alternancia entre solistas y coro, entre narrador y personajes– es uno de los elementos que la historiografía musicológica

ha identificado como antecedente directo del oratorio barroco. Schering señaló que las prácticas del oratorio filipino “se sitúan en el origen directo del oratorio como género musical independiente”⁹. No era únicamente una cuestión de forma: era un modo de hacer que la historia sagrada cobrara vida ante los oyentes, sin necesidad de escenario ni vestuario.

La canción *Di regia stirpe Hebrea* (Per l’Immacolata Concettione) ilustra este principio con claridad analítica. El primer soprano dialoga con las otras dos voces en los compases iniciales, destacando la frase *Tanta Grazia dal Cielo* como eje teológico de la pieza. En el verso *Spandesi, in mortal velo*, la textura cambia a una escritura imitativa donde las voces se suceden en el espacio sonoro, creando la sensación auditiva de algo que se “extiende” en él. La retórica musical no solo ilustra el texto: lo argumenta.

Schering señaló que las prácticas del oratorio filipino “se sitúan en el origen directo del oratorio como género musical independiente”. No era únicamente una cuestión de forma: era un modo de hacer que la historia sagrada cobrara vida ante los oyentes, sin necesidad de escenario ni vestuario.

María en el corazón del *Tempio*: una mariología doctrinal cantada

El centro teológico de la colección

La figura de María no opera en el *Tempio armonico* como mero ornamento devocional. Es su razón de ser y su columna vertebral. La mariología que se despliega a lo largo de la colección trasciende la devoción afectiva para constituirse en lo que puede denominarse una “suma doctrinal cantada”: cada misterio mariano ilumina un aspecto del misterio cristológico y eclesial siguiendo la ortodoxia postridentina de manera rigurosa.

La canción inaugural, *Gli ardenti miei desiri*, establece desde el comienzo esa doble dimensión: *Gli ardenti miei desiri Che tragion dal mio cor flamm>e sospiri, Senti, o Vergin da Ciel, pura e pia, Dolce mia speranza.*

⁹ Schering, *op. cit.* El capítulo sobre los orígenes romanos del oratorio reconstruye la cadena que va de los ejercicios filipinos hasta las primeras obras de Carissimi.

Los “ardientes deseos” y las “llamas y suspiros” del corazón humano no remiten aquí a un sentimentalismo de corte barroco: son el punto de partida de un movimiento espiritual ascendente que se eleva hacia la Virgen “del Cielo, pura y pía”, presentada como “dulce esperanza” —no únicamente objeto de devoción, sino horizonte escatológico—. La emoción sirve a la doctrina; la doctrina se articula como emoción.

El ciclo de los siete misterios y su organización musical

El ciclo de las siete festividades marianas constituye el núcleo estructural del *Tempio armonico*. Desde la Inmaculada Concepción —“De Regia stirpe Hebrea / Hoggi si forma Maria”— hasta la Asunción —“Che luce è questa ò Dio, / Che rende le Stelle men chiare?”—, la colección traza un itinerario teológico que es al mismo tiempo un itinerario musical: cada festividad tiene su propio color sonoro, su propia retórica y su propio modo de articular texto y melodía.

Particularmente relevante para la comprensión de la arquitectura de la colección es la lauda *Donna abeterno eletta*, con sus ocho estrofas, cada una dedicada a un misterio mariano. En la interpretación desarrollada en el proyecto VRI CCA2025, esta canción funciona como “pregonero musical”: cada estrofa se sitúa al inicio del grupo de *laudi* correspondiente a ese misterio, operando como llamado solemne que introduce al oyente en la contemplación que sigue.

Ancina y la música profana: dimensión polémica de la colección

Ancina fue un crítico sistemático de la música y la poesía profana de su tiempo, y esa posición asoma en algunos textos del *Tempio*. En *Vergin in questa valle*, dedicada a la Chiesa Nuova, el quinto verso declara: “Mira qué enemigo tan feroz me ataca: / Mira cuántos peligros tengo a mi alrededor; / Y estas trampas, ay, noche y día”. La referencia puede leerse en clave polémica: los “peligros que acechan” remitirían a las obras profanas que deleitaban a las cortes contemporáneas, y el acto de entrar en el templo de la Virgen equivaldría simbólicamente al refugio cristiano frente a la seducción de la belleza mundana.

Criterios de interpretación histórica: el proyecto VRI CCA2025

La recuperación contemporánea de estas obras exige tomar decisiones sobre instrumentación, ornamentación, distribución de voces y articulación del texto, de acuerdo con las prácticas de ejecución contemporáneas al compositor. Para ello, los investigadores del proyecto VRI CCA2025 han desarrollado una metodología que integra musicología, historia, teología y crítica literaria.

La recuperación contemporánea de estas obras exige tomar decisiones sobre instrumentación, ornamentación, distribución de voces y articulación del texto, de acuerdo con las prácticas de ejecución contemporáneas al compositor.

El arte de la disminución

Una de las prácticas más características del período es el “arte de la disminución”: la ornamentación de una melodía mediante notas de valor rítmico reducido. Esta práctica está documentada en el *Tratado de Glosas* de Diego Ortiz (Nápoles, 1553)¹⁰ y la *Selva di varii passaggi* de Francesco Rognoni (Milán, 1620)¹¹. Siguiendo esas fuentes, los intérpretes elaboran disminuciones para violín que enriquecen las texturas sin traicionar el espíritu de los textos. En *Scende l'Angel*, las disminuciones realizan dos gestos descendentes sucesivos sobre las palabras *scende* y *bangel*, seguidos de un salto de octava hacia abajo en la repetición: la retórica musical dramatiza la palabra mediante un gesto corporal audible.

Ritornelli y combinaciones instrumentales

Tomando como referencia los *Scherzi Musicali a tre voci* (1607) de Monteverdi¹² —colección coetánea que también alternaba estrofas vocales con secciones instrumentales—, los intérpretes del proyecto intercalan *ritornelli* instrumentales entre las estrofas cantadas. En la propuesta desarrollada para este proyecto, *L'unico Figlio del eterno Padre* de Francisco Soto

¹⁰ Ortiz, Diego; *Tratado de Glosas sobre Cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violones*. Matteo Cancer, Nápoles, 1553. Edición moderna: Ortiz, Diego; *Tratado de Glosas*. Max Schneider (ed.). Bärenreiter, Kassel, 1936.

¹¹ Rognoni, Francesco; *Selva di varii passaggi secondo l'uso moderno, per cantare, et suonare con ogni sorte de stromenti*. Filippo Lomazzo, Milán, 1620.

¹² Monteverdi, Claudio; *Scherzi Musicali a tre voci*. Ricciardo Amadino, Venecia, 1607. El prólogo de Giulio Cesare Monteverdi explica el procedimiento de alternar estrofas vocales con ritornelli instrumentales.



*“Pentecostés de san Felipe Neri”, obra diseñada por Pietro Antonio Novelli
 y grabada por Innocente Alessandri en Venecia en 1787.*

se intercala con *Donna Celeste* del mismo compositor, aprovechando que ambas piezas comparten el mismo universo tonal, pero difieren en su organización métrica, lo que genera un contraste dinámico sin quiebre de coherencia estilística.

La instrumentación del Tempio

El propio Ancina ofrece, en el prólogo del libro del soprano 1, indicaciones sobre los instrumentos que deben acompañar las voces: clavicén, tiorba y laúd como base armónica; viola da gamba como bajo continuo; y sopranino o violín como voz aguda obligada. Las voces

deben ser, en sus palabras, *limpide e chiare*: limpias y claras, al servicio de la inteligibilidad del texto¹³. Para algunas canciones de carácter procesional o festivo, la propuesta incorpora instrumentos de percusión: *Vergin in questa valle* se acompaña de un tambor grave que toca el ritmo de pavana; *Piena del Verbo* utiliza la percusión para representar sonoramente la caminata de la Visitación.

Conclusiones

El análisis del *Tempio armonico della Beatissima Vergine* permite sostener que la tríada Trento-Oratorio-Laudi es, ante todo, un modelo de integración entre reforma institucional, innovación pastoral y expresión popular cuya lógica interna conserva plena legibilidad histórica y teológica.

Los *laudi* mariológicos del *Tempio armonico* demuestran que la música sacra puede ser simultáneamente ortodoxa y popular, refinada y accesible, doctrinalmente rigurosa y emocionalmente eficaz. La síntesis que Felipe Neri y sus colaboradores –en particular Giovanni Giovenale Ancina– lograron articular en la Roma del siglo XVI estableció un modelo pastoral y estético que influyó decisivamente en el desarrollo del oratorio barroco.

La investigación en curso del proyecto VRI CCA2025 busca contribuir a esa recuperación desde una perspectiva interdisciplinaria que combina análisis musicológico, reflexión teológica y práctica interpretativa, con el propósito de restituir a estas obras su plena dimensión sonora y doctrinal. **H**

¹³ Ancina, op. cit. "Avviso a chi canta" (prólogo al libro del soprano 1). La exigencia de voces *limpide e chiare* remite directamente al ideal de inteligibilidad textual estipulado en el decreto musical tridentino de la Sesión XXII (1562).