

# Panorámica de la música litúrgica en la Región de Murcia \*

*José F. ORTEGA*  
*Universidad de Murcia \*\**

**Resumen:** El objetivo principal de nuestro trabajo es ofrecer un breve resumen de los cánticos litúrgicos que se emplean en la actualidad en las iglesias de la Región de Murcia, estableciendo a la vez una tipología que ayude a su clasificación.

**Palabras clave:** Canto litúrgico; Murcia; Iglesia; Concilio Vaticano II.

## **An overview of liturgical music in the Region of Murcia**

**Abstract:** The principal aim of our research is to offer a brief summary of the liturgical canticles used at present in the churches of the Region of Murcia, establishing simultaneously a typology that helps to classify them.

**Key words:** Liturgical canticle; Murcia; Church; Second Vatican Council.

---

\* III Congreso Etnográfico Nacional del Campo de Cartagena dedicado a la «Religiosidad Popular en el Campo de Cartagena. El monasterio de San Ginés de la Jara». Cartagena, 24, 25 y 26 de octubre de 2012.

\*\* Profesor Titular del Área de Música de la Facultad de Educación de la Universidad de Murcia.  
Email: [jfortega@um.es](mailto:jfortega@um.es).

## 1. INTRODUCCIÓN

En lo que a la música se refiere, las directrices emanadas del Concilio Vaticano II, o bien una interpretación sesgada –y tal vez interesada– de éstas, invitaron desde los años 60 del pasado siglo a acometer cambios radicales. Géneros como el canto gregoriano y la música polifónica, encumbrados por el papa Pío X a la más alta cima y señalados, particularmente el primero, como la música por antonomasia de la Iglesia Católica, aún sin perder esta condición, se vieron abocados a competir con las músicas populares, a priori menos exigentes y por eso mismo más adecuadas para fomentar la participación activa de los fieles. En cierto sentido, el espíritu conciliar pregona una vuelta a los orígenes y emular así el modo de funcionar de las primeras comunidades cristianas. Sin embargo, aquella situación idílica fue sólo una situación transitoria que no tardó en cambiar.

## 2. LA MÚSICA EN LA LITURGIA Y SU EVOLUCIÓN HISTÓRICA<sup>1</sup>

En los primeros pasos del cristianismo la participación musical de los fieles en la liturgia fue una constante. Muchas de las celebraciones tenían carácter doméstico y estaban ligadas a la práctica de la oración individual y familiar. En ellas se cantarían salmos de la tradición hebrea, siguiendo probablemente los métodos de cantilación<sup>2</sup> en uso en aquel tiempo.

Los primitivos cristianos tenían, además, a su disposición numerosos himnos que sirvieron para iluminar y avivar su fe. San Ambrosio, obispo de Milán, creó para la liturgia, con un objetivo catequético, un amplio repertorio, despertando un gran fervor y admiración no sólo entre sus fieles sino hasta en el mismísimo san Agustín.<sup>3</sup>

---

1 Las ideas principales de este epígrafe están tomadas de M. Dolores Aguirre Espinosa, presidenta de la Asociación Hispana de Estudios Gregorianos, y del musicólogo y profesor José López Calo. Cf. AGUIRRE, M. Dolores: «El canto gregoriano, ¿es el canto de la asamblea?», *Estudios Gregorianos*, año III, nº 3, 2008-2010, pp. 15-32; LÓPEZ CALO, José: «Hilarión Eslava (1807-1978): precursor del cecilianismo en España», *Príncipe de Viana*, año 67, nº 238, 2006, pp. 577-607.

2 Se designa con este término una forma de canto, un modo de hablar cantando, semejante al recitado de un texto litúrgico; se emplea especial, aunque no exclusivamente, en relación a la música hebrea; cf. RANDEL, Don (ed.): *Diccionario Harvard de Música*, Alianza Editorial, Madrid, 1997, p. 205; CORBIN, Solange: «La cantillation des rituels chrétiens», *Revue de Musicologie*, 47, 1961, pp. 3-36. Como explica Guillermo Fernández Rodríguez-Escalona, el término «cantilación» no suele aparecer en los diccionarios al uso, tanto por su empleo restringido como por su relativamente reciente creación; cf. FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ-ESCALONA, Guillermo: «La cantilación de la épica medieval», *Estudios Gregorianos*, año III, nº 3, 2008-2010, pp. 105-173.

3 Cf. San Agustín, *Confesiones IX*, caps. 6-7.

La música religiosa alcanza una de sus máximas cotas a partir de la segunda mitad del siglo IX cuando, tras un largo devenir, el denominado *canto gregoriano* logra su máxima perfección. No obstante, el que el latín ya hubiera dejado de ser la lengua del pueblo conduce a una separación entre el altar y los fieles. Así, ciertos rituales, como el canon de la misa, comienzan a realizarse prácticamente en secreto, pronunciándose en voz baja. Por otra parte, el canto es confiado a un grupo específico, la *schola*, lo que ayuda a que el papel de los fieles vaya paulatinamente disminuyendo. La consecuencia es inmediata: la liturgia pasa a convertirse en algo propio del clero en tanto que el pueblo asiste a ella como mero espectador.

Hacia finales del siglo XII, después de un proceso evolutivo de casi doscientos años, las obras polifónicas exhiben una gran perfección. Pero una serie de elementos ajenos a la espiritualidad que habían ido introduciéndose poco a poco obligan al papa Juan XXII a condenar tales abusos en su *Docta Sanctorum Patrum* de 1325.<sup>4</sup> La situación cambia en el siglo XV, particularmente en su segunda mitad, con compositores como Dufay y Josquin, cuyo estilo musical –melódico, con una armonía equilibrada y basado en el contrapunto imitativo– se muestra más acorde con la solemnidad religiosa. En cualquier caso, la polifonía no hace sino separar aún más al pueblo de la celebración de la liturgia. Ésta continúa siendo cada vez más una responsabilidad exclusiva del clero. La única posibilidad para los fieles de sentirse partícipes era a través de la representación del rosario y otras devociones.

En este sentido, la reforma impulsada por Lutero en el XVI aventaja en unos siglos a la Iglesia Católica pues permite la entrada de la lengua vulgar así como de melodías populares en los ritos litúrgicos. Con el claro objetivo de propiciar la participación de los fieles a través del canto surge el *coral*, la forma musical en la que se plasma este afán. Los corales, en algunos casos composiciones nuevas, podían elaborarse a partir de adaptaciones del canto gregoriano o de canciones devocionales extendidas por Alemania. Pero también podían surgir de canciones profanas a las que se añadían nuevos textos: una práctica que en lenguaje técnico se denomina *contrafactum* o, en plural, *contrafacta*. El hecho de utilizar melodías conocidas hacía que el pueblo se sintiera identificado con una música familiar y no perdiese tiempo aprendiendo otras nuevas. De este modo, se utilizan para los corales muchas canciones profanas cuyas melodías eran harto conocidas por aquel entonces, cambiando tan sólo sus letras originales por otras de contenido religioso creadas ex profeso.

---

4 Una traducción al español, acompañada del original latino, fue publicada por el padre Nemesio Otaño; cf. Otaño, Nemesio: *La música religiosa y la legislación eclesialística*, Barcelona: Isidro Tres Oriol, 1912, pp. 10-13.

Aunque su influencia en lo musical a veces se ha magnificado, es cierto que el espíritu del Concilio de Trento caló en los compositores del orbe católico de la época. Grandes polifonistas como Victoria y Guerrero, con Palestrina a la cabeza, supieron reflejar en sus obras ese sentimiento religioso de fervor y devoción. Sus composiciones, convertidas en todo un paradigma, fueron entonadas por el papa Pío X, casi a la par que con el canto gregoriano, como ideal de la verdadera música religiosa.

Pronto, sin embargo, harán aparición dos elementos que serán fuente de abusos en los siglos posteriores: por una parte, la introducción de los instrumentos en la música de culto, por otra, la popularización de las composiciones en lengua vulgar, principalmente en fechas navideñas y en el Corpus. En cuanto a estas últimas, denominadas de forma genérica *villancicos*, se concibieron en origen como una forma de acercar a los fieles, desconocedores en su mayoría del latín litúrgico, al misterio del Nacimiento. Pero no tardaron en experimentar una paulatina degradación que degeneró en verdaderas banalidades.

Con el advenimiento del Barroco, las nuevas creaciones musicales, cada vez más desligadas de la acción litúrgica, devienen en ocasiones en puro espectáculo. Fruto de esta orientación son las grandes misas que comienzan a crearse a partir de entonces. Más tarde, en el siglo XVIII, bajo la influencia de la ópera italiana, nuevos elementos de carácter profano se agregan a los heredados de épocas anteriores.

Ya en la centuria decimonónica y en el caso particular de España, la desamortización de Mendizábal (1837), por la que los bienes del clero pasaron a ser considerados bienes nacionales suprimiéndose también el tradicional diezmo, supone en España el cierre de numerosas capillas. Ello, unido al Concordato suscrito entre el Gobierno español y la Santa Sede (1851), implica un empobrecimiento económico y musical de las capillas musicales todavía existentes al limitar el número de intérpretes y obligar, además, a que éstos fueran clérigos.

A finales del siglo XIX la música religiosa sufre un serio deterioro. Surgen entonces dos importantes iniciativas que intentarán poner remedio a tan penosa situación: de una parte, el anhelo por rescatar el auténtico canto gregoriano a cuya tarea se entrega la abadía francesa de Solesmes; de otra, el objetivo que se traza el movimiento denominado *cecilianismo*<sup>5</sup> de revisar la polifonía clásica y la música sinfónica con vistas a su empleo litúrgico.

Puede afirmarse que el *Motu Proprio* «Tra le sollecitudini» de Pío X (1903) recoge en su seno el espíritu de ambas corrientes. En efecto, el documento recla-

---

5 Bautizado así en honor a Santa Cecilia, la patrona de la música, puede considerarse a Kaspar Ett (1788-1847) como un pre-iniciador del mismo, aunque los verdaderos artífices fueron Karl Proske (1764-1861) y, principalmente, Franz Xaver Witt (1834-1888).

ma la participación activa en los misterios y en la oración pública de la Iglesia, señalando al mismo tiempo que la música de la liturgia requiere, amén de «santidad», «bondad de formas» y «universalidad». Pío X determina que el canto gregoriano cumple a la perfección con estos requisitos, seguido muy de cerca por las grandes obras polifónicas.<sup>6</sup> El problema es que, si el pueblo siente deseos de participar, se ve en la coyuntura de aprender gregoriano o, en el caso de la polifonía, sumarse a una *Schola cantorum*<sup>7</sup> cuyo acceso, por otra parte, está vetado a las mujeres.<sup>8</sup>

No obstante, y a pesar de estas limitaciones, es justo reconocer que el *Motu Proprio* de Pío X dio un claro impulso a la música religiosa. Por lo que respecta a España, el eco más importante de este documento papal tendrá lugar en Valladolid con la celebración en 1907 del *I Congreso Nacional de Música Sagrada*, promovido por Nemesio Otaño. Pero no será hasta el Concilio Vaticano II cuando se plantee recuperar de lleno la concepción tradicional de la Iglesia, concebida como cuerpo hecho de cabeza (Cristo) y miembros (todo el pueblo de Dios).

Convocado por el papa Juan XXIII, el concilio se reúne en diversas sesiones desde 1962 hasta 1965, presidido a partir de 1963 por el papa Pablo VI. El nuevo espíritu conciliar propugna la participación, activa y consciente, del pueblo en la liturgia, limitado hasta entonces a ser mero espectador pasivo.

La reforma litúrgica del Concilio Vaticano II supone un giro radical respecto al pasado, y con grandes repercusiones en lo que a los textos y la música se refiere. Así, entre las modificaciones más importantes destaca el uso de las lenguas vernáculas en la celebración de la eucaristía.<sup>9</sup> Por otra parte, aún reconociendo la primacía del canto gregoriano y la polifonía, se recomienda el fomen-

---

6 Cf. PÍO X, *Motu Proprio* «Tra le sollecitudini» sobre la música sagrada. Puede encontrarse en traducción al español en <[http://www.vatican.va/holy\\_father/pius\\_x/motu\\_proprio/documents/hf\\_p-x\\_motu-proprio\\_19031122\\_sollecitudini\\_sp.html](http://www.vatican.va/holy_father/pius_x/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollecitudini_sp.html)> (consultado el 10-09-12).

7 «Póngase cuidado en restablecer, por lo menos en las iglesias principales, las antiguas *Scholae cantorum*, como se ha hecho ya con excelente fruto en buen número de localidades. No será difícil al clero verdaderamente celoso establecer tales *Scholae* hasta en las iglesias de menor importancia y de aldea; antes bien, eso le proporcionará el medio de reunir en torno suyo a niños y adultos, con ventaja para sí y edificación del pueblo» (PÍO X, *Motu Proprio*, punto 27).

8 «[...] los cantores desempeñan en la Iglesia un oficio litúrgico; por lo cual las mujeres, que son incapaces de desempeñar tal oficio, no pueden ser admitidas a formar parte del coro o la capilla musical. Y si se quieren tener voces agudas de tiples y contraltos, deberán ser de niños, según uso antiquísimo de la Iglesia» (PÍO X, *Motu Proprio*, punto 13).

9 Cf. *Sacrosanctum Concilium* «Sobre la liturgia», artículo 36. El documento íntegro, traducido al español, puede encontrarse en <[http://www.vatican.va/archive/hist\\_councils/ii\\_vatican\\_council/documents/vat-ii\\_const\\_19631204\\_sacrosanctum-concilium\\_sp.html](http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_sp.html)> (consulta realizada el 12-09-12).

to del canto religioso popular así como la promoción de la música tradicional en la celebración de la liturgia.<sup>10</sup>

Hay que señalar, no obstante, que ya mucho antes del Concilio Vaticano II se había ido desarrollando un repertorio paralelo de cantos religiosos en lengua vulgar que cumplía con las funcionalidades de la música litúrgica, tanto en las celebraciones rituales (misas, oficio, procesiones o culto a los santos) como en los actos piadosos de devoción (rosarios, novenas, quinaros y septenarios, triduos, dolores y gozos, rogativas y romerías). Del mismo modo, también se había ido creando un amplio corpus de cánticos en estilo popular. Compuestos en su mayoría por maestros de capilla, se aprendían en los seminarios diocesanos o en congregaciones religiosas siendo posteriormente introducidos en las iglesias por párrocos y misioneros ambulantes en sustitución del viejo repertorio tradicional.<sup>11</sup>

Los cambios que acarrea el Concilio Vaticano II conducen a la publicación de nuevos libros litúrgicos. Además, las Comisiones Episcopales de la Liturgia de cada país y, dentro de ellas, las Comisiones de Música y Arte Sacro trabajan en la selección de los cantos con los que se pretende potenciar la participación del pueblo.

En los años del posconcilio, cada comunidad trata de compilar su propio repertorio de cantos. A comienzos de los años ochenta, con un afán unificador y tras una amplia selección, el Secretariado Nacional de Liturgia publica el *Cantoral Litúrgico Nacional* (Barcelona, 1982). Pensado principalmente para las asambleas dominicales y festivas, la mayor parte del repertorio lo forman cantos para la Eucaristía y el Año Litúrgico, incluyendo también una selección de salmos; para los sacramentos y la Liturgia de las Horas sólo recoge algunas indicaciones.<sup>12</sup> Diez años más tarde, conoce una segunda edición, en la que se renueva un amplio porcentaje de su contenido y, dos años después, una tercera.<sup>13</sup>

10 Cf. *Sacrosanctum Concilium* «Sobre la liturgia», artículos 118 y 119.

11 Cf. MANZANO ALONSO, Miguel: «El canto popular religioso en la tradición oral», en GALINDO GARCÍA, Ángel (ed.), *La música en la Iglesia: de ayer a hoy*, Bibliotheca Salmanticensis, Estudios 151. Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca, 1992, pp. 161-194. Los cancioneros de González Alonso y Manuel Sierra (*Repertorio de cánticos sagrados*: Madrid, 1922), de Mariano Plana (*Selección de cantos religiosos populares*: San Sebastián, 1928) y el de José María Alcacer (*Cancionero religioso en estilo popular*: Madrid, 1947) recogen numerosos ejemplos de este tipo de cantos.

12 Cf. VELADO GRAÑA, Bernardo: «Teología pastoral del canto litúrgico», en GALINDO GARCÍA, Ángel (ed.), *Op. cit.*, pp. 221-243.

13 En <<http://www.musicaliturgica.com/cancioneroliturgico/index.html>> puede encontrarse en formato audio y partitura todo el repertorio contenido en esta obra (consultado el 12-10-12).

No obstante, a pesar de este loable intento por crear un repertorio integrador y de referencia, el número de cánticos, como un aluvión imparable, no ha dejado de crecer con los años. Como tampoco ha dejado de hacerlo la nómina de compositores, cantautores y grupos musicales cristianos<sup>14</sup> que, movidos por intereses más o menos piadosos,<sup>15</sup> aseguran cada cierto tiempo una renovación del repertorio. Renovación seguramente necesaria pero que conlleva el peligro de reducir una vez más el papel de los fieles al de meros espectadores, dado que en numerosas ocasiones sólo los componentes del coro conocen los nuevos cánticos.

### 3. LA MÚSICA LITÚRGICA EN LA REGIÓN DE MURCIA: LÍMITES DE NUESTRO ESTUDIO

La organización territorial de la Diócesis de Cartagena contempla ocho vicarías o zonas pastorales (Murcia, Suburbana I, Suburbana II, Cartagena, Campo de Cartagena, Lorca, Caravaca-Mula, Cieza-Yecla), articuladas en veintinueve arciprestazgos que engloban su vez las cerca de trescientas iglesias y parroquias existentes actualmente en la región. De entre todas ellas hemos escogido, por criterios de conveniencia, una pequeña muestra, de la que hemos grabado y analizado el repertorio que suele interpretarse en el transcurso de la celebración de la misa.<sup>16</sup>

Teniendo en cuenta la funcionalidad, es posible distinguir cuatro especies de cánticos religiosos: los litúrgicos, los paralitúrgicos, los devocionales colectivos y los relacionados con la piedad privada o individual.<sup>17</sup> En este estudio nos centraremos con preferencia en los litúrgicos, ya sea por su naturaleza o por el uso que de ellos se hace.

---

14 El portal de música «San Pablo» recoge una amplia nómina de compositores cristianos, con referencias biográficas y a su obra; cf. [http://www.musica.sanpablo.es/02\\_autores.php](http://www.musica.sanpablo.es/02_autores.php) (consultado el 08-09-12). Grupos como «Brotos de Olivo» ponen a disposición de sus seguidores de modo gratuito toda su producción discográfica; cf. <http://www.brotosdeolivo.es/> (consultado el 10-09-12).

15 A este respecto, cabe recordar la demanda que la famosa «Hermana Glenda» (nombre artístico de Glenda Waleska Fernández Aguayo) interpuso contra su productor, y a la vez compositor de música religiosa, Luis Alfredo Díaz Britos; cf. <http://infocatomica.com/?t=ic&cod=6231> (consultado el 15-09-12).

16 Para la selección de la muestra hemos contado con la inestimable colaboración de nuestros alumnos de la promoción 2006-2009 de la diplomatura de Maestro en Educación Musical de la Universidad de Murcia, que realizaron un magnífico trabajo de campo asistiendo y grabando en directo las intervenciones de diferentes coros parroquiales así como entrevistándose con sus componentes para recabar mayor información sobre el repertorio o los ensayos.

17 Cf. MANZANO ALONSO, Miguel: *Op. cit.*, p. 163.

Por otra parte, nos ceñiremos exclusivamente a lo que acontece en las iglesias y parroquias de credo católico, descartando las músicas y cantos que, con un fin similar, se emplean en otras confesiones cristianas.

Aunque nuestro estudio no trasciende las fronteras murcianas, intuimos que la realidad que presentamos no ha de estar muy alejada de la que se vive en otras regiones españolas e incluso de fuera de nuestras fronteras, refiriéndonos principalmente a los países de habla hispana de América del Sur y América Central.

Deliberadamente, dejamos fuera del estudio la música litúrgica que se emplea en conventos y monasterios de nuestra región, donde, junto a creaciones más recientes, aún pervive el canto gregoriano. Tal es el caso, por ejemplo, del Monasterio Cisterciense Nuestra Señora de la Paz, sito en la diputación cartagenera de La Palma.<sup>18</sup>

En fechas señaladas o en celebraciones especiales, coros por lo general contratados acostumbran a interpretar música polifónica (principalmente en bodas o misas conmemorativas) o también cantos y misas del repertorio gregoriano, géneros musicales a los que no nos referiremos en nuestro estudio.

Del mismo modo, también hemos decidido dejar fuera de este trabajo los cánticos que de ordinario entonan en sus celebraciones ciertos movimientos surgidos en el seno de la Iglesia Católica como son los cantos del Camino Neocatecumenal, los cánticos de los «Kikos», que es como popularmente se conoce a sus integrantes.<sup>19</sup> Hay que decir, no obstante, que en algunas parroquias donde el movimiento tiene una fuerte implantación tales cantos han acabado por filtrarse en las misas parroquiales. Es más, algunas piezas acumulan ya una larga tradición hasta el punto de devenir populares, como ocurre con el himno «Hacia ti, Morada Santa» (Fig. 1).<sup>20</sup> Conviene tener presente, en cualquier caso, que tanto el movimiento en sí como los cantos que en torno suyo han surgido así como la manera de interpretarlos (con guitarras, palmas, percusión y otros instrumentos) son producto de la senda abierta por el Concilio Vaticano II.



Fig. 1. Primeros compases de «Hacia ti, Morada Santa», de Kiko Argüello.

18 Puede encontrarse en una breve síntesis sobre el nacimiento de este convento en <<http://lapalma-cartagena.blogspot.com.es/2008/03/monasterio-cisterciense-ntra-sra-la-paz.html>> (consultado el 25-01-2013).

19 En honor a uno de los fundadores, el pintor Kiko Argüello.

20 ARGÜELLO, Kiko (1972): *Himnos para las comunidades cristianas*, Madrid: Musical Pax, D.L.



También en ocasiones señaladas intervienen eventualmente coros rocieros, coros huertanos o artistas del flamenco con repertorios, respectivamente, como la *Misa rociera*, la *Misa huertana*<sup>21</sup> o alguna variedad de misa flamenca<sup>22</sup> (por ejemplo, la *Misa flamenca* de los hermanos Piñana o la *Misa minera de La Unión* que en su día grabaron los cantaores Encarnación Fernández y Paco Rabadán). Todas estas alternativas, en las que no entramos en nuestro estudio, constituyen también ejemplos de respuesta a las demandas del Concilio Vaticano II en su afán de integrar la música tradicional en la liturgia.

En definitiva, aquí nos ocuparemos tan sólo de la música que habitualmente se utiliza en la celebración de la misa católica en las iglesias y parroquias de pueblos y ciudades de la Región de Murcia.

### 3.1. Intérpretes de la música litúrgica en la celebración de la misa

En las misas feriales, es decir, en las misas de diario, es la propia asamblea de fieles quien tiene a su cargo la interpretación de los cantos, guiada habitualmente por el presbítero y sin acompañamiento instrumental.

En las misas festivas y de domingo, o en ciertos lugares en la misa del sábado por la tarde, acostumbra a intervenir el coro parroquial, que asume la responsabilidad de la música y al que se suma, si se conocen los cánticos, el resto de fieles.

En cuanto a la composición de los coros parroquiales, además de las voces, el instrumento que no suele faltar es la guitarra. La popularidad y versatilidad de este instrumento es tal que ha terminado por desplazar a otros instrumentos antaño tradicionales de las iglesias como el órgano o su hermano pobre, el armonio. Ocasionalmente, como hemos podido apreciar en el coro de la iglesia de la diputación cartagenera de Pozo Estrecho, también se emplea la bandurria e incluso el violín. Algunos coros también incorporan teclados electrónicos o alguna flauta dulce. En todo caso, no suele faltar la percusión, representada por panderetas, el popular cajón peruano (ahora conocido como cajón flamenco) e incluso objetos cotidianos convertidos en instrumentos como el botijo golpeado con una alpargata, típico en los coros rocieros y de campanilleros de Huelva.

---

21 Sobre las diferentes versiones de la *Misa huertana*, cf. SÁNCHEZ, Manuel: «El folclorismo en Murcia desde 1970», *Seminario sobre Folklore y Etnografía*, Ayuntamiento de Murcia, 2006, pp. 6-40 (próxima publicación). Agradecemos al autor que nos haya facilitado el acceso a este trabajo.

22 PIÑANA, Curro y Carlos: *Misa flamenca*, Nuba Records, Madrid, 2007; FERNÁNDEZ, Encarnación y RABADÁN, Paco: *Misa minera de La Unión*, LUIKE-MOTORPRESS, Madrid, 1988 (edición no venal).

Por lo general, el coro parroquial se reúne en algún momento previo a la misa (uno o dos días antes, o justo antes de que aquella empiece). Escogen los cantos, en función del tiempo litúrgico y las lecturas, y realizan su ensayo.

### 3.2. El repertorio de cantos litúrgicos: tipología

Como antes apuntábamos, el repertorio de cantos litúrgicos se ha incrementado de modo increíble en los últimos cincuenta años, y no cesa de crecer.

Alguna vez, se presentan en formato partitura, aunque no es lo más frecuente. Por lo general se difunden a través de grabaciones (antes en casete, más recientemente en Cd o a través de internet) y también por medio de cancioneros que contienen las letras y, en algún caso, los acordes de guitarra necesarios para su acompañamiento. Aunque se ha modernizado el medio, en cierto modo se continúa fiel a las pautas de la transmisión oral.

En lo que se refiere al estilo musical, en la mayoría de los casos es silábico, expresándose en ritmos sencillos y adaptados a los gustos actuales, con melodías simples y pegadizas y de cierto impacto emocional envueltas en armonías también sencillas, caracterizadas por el empleo de enlaces modales típicos de las músicas populares de hoy.

En cuanto a su naturaleza, cabe establecer diferentes categorías:

1. Cantos tradicionales.
2. Cantos procedentes de otras tradiciones.
3. Musicalizaciones de los textos litúrgicos (oficiales).
4. Adaptaciones (*contrafacta*): letras con función litúrgica adaptadas a melodías previas conocidas.
5. Nuevas creaciones.

#### 3.2.1. Cantos tradicionales

Entrarían dentro de este apartado ciertos cantos de naturaleza catequética, originalmente no destinados a uso litúrgico pero que, dada su larga tradición, han acabado por introducirse en las celebraciones, en muchos casos como cantos de comunión. Son los cantos de toda la vida. Un claro ejemplo lo tenemos en «Un mandamiento nuevo», un cántico tradicional que ha alcanzado una enorme difusión dentro y fuera de nuestras fronteras (Fig. 2).



Fig. 2. «Un mandamiento nuevo», popular.

Algunos de estos cantos están recogidos en el *Cancionero Litúrgico Nacional*, como sucede con «Cantemos al amor de los amores», un himno con letra de Restituto del Valle y música de Busca de Sagastizábal compuesto para el *Congreso Eucarístico Internacional* que se celebró en Madrid en 1911, que a día de hoy todavía conserva su vigencia (Fig. 3).

CAN - TE - MOS AL A - MOR DE LOS A - MO - RES, CAN -  
 TE - MOS AL SE - ÑOR DIOS ES - TÁ A - QUI, VE - NID, A - DO - RA -  
 DO - RES, A - DO - RE - MOS A CRIS - TO RE - DEN - TOR.

Fig. 3. «Cantemos al amor de los amores», de Restituto del Valle y Busca de Sagastizábal.

Durante el mes de octubre, los auroros de la diputación cartagenera de Pozo Estrecho le cantan a la Virgen del Rosario todo un abanico de coplas envueltas en una entrañable melodía en modo menor de fuerte sabor tradicional (Fig. 4).<sup>23</sup>

23 A este respecto, recomendamos visitar el blog *La mesa camilla de Pozo Estrecho*, donde podrán encontrarse imágenes y grabaciones de audio de la procesión de la Aurora de octubre de 2012; cf. <[http://lamesacamilladepozoestrecho.blogspot.com.es/p/la-aurora-de-pozo-estrecho\\_17.html](http://lamesacamilladepozoestrecho.blogspot.com.es/p/la-aurora-de-pozo-estrecho_17.html)> (consultado el 10-01-2013).

EMIN AMIN EMIN AMIN  
 TÚ LA VIR - GEN DEL RO - SA - RIO NUES - TRA  
 EMIN AMIN EMIN B<sup>7</sup> EMIN  
 SE - GUN - DA PA - TRO - NA PA - TRO - NA LO - CAL

Fig. 4. «El canto de la Aurora», Pozo Estrecho.

Dicha melodía guarda un curioso parecido con los primeros compases del «canto de Pasión» que recoge Díaz Cassou en su *Pasionaria murciana* (Madrid, 1897), aunque en su transcripción la melodía se circunscribe al modo mayor (Fig. 5).<sup>24</sup>

G D<sup>7</sup> G D<sup>7</sup> G  
 JUE - VES SAN - TO DE MA - ÑA - NA, CON PER - FEC - TÍ - SI - MOJA - MOR

Fig. 5. «Canto de Pasión», Díaz Cassou.

De factura más reciente que los ejemplos anteriores, pero que también podría incluirse en este epígrafe, es el cántico «Pescador de hombres», compuesto en 1979 por el sacerdote Cesáreo Gabaráin Azurmendi (1936-1991) y que sigue gozando de una gran popularidad (Fig. 6).

TÚ HAS VE - NI - DO A LA O - RI - LLA, NO HAS BUS - CA - DO  
 NI A SA - BIOS NI A RI - COS, TAM SÓ - LO QUIE - RES QUE  
 YO TE SI - GA. SE - ÑOR ME HAS MI - RA - DO A LOS

Fig. 6. «Pescador de hombres», de Cesáreo Gabaráin.

24 Para las transcripciones Díaz Cassou contó con la colaboración del maestro de capilla Mariano García López y del compositor Antonio López Almagro. Sobre ambos puede consultarse la tesis doctoral de CLARES CLARES, Esperanza: *La vida musical en Murcia en la segunda mitad del siglo XIX*, Universidad de Barcelona, 2012, pp. 499 y ss.; disponible en <<http://www.tdx.cat/handle/10803/95847>> (consultado el 23-02-2013).

### 3.2.2. Cantos procedentes de otras tradiciones musicales

Dentro del repertorio de cantos litúrgicos de las iglesias de la Región de Murcia hemos detectado también cantos pertenecientes a otras tradiciones musicales. Proceden en su mayoría de las misas populares que surgieron tras el Concilio Vaticano II en países centroamericanos como Salvador o Nicaragua (*Misa popular nicaragüense*, *Misa campesina nicaragüense*, *Misa popular salvadoreña*).<sup>25</sup> Compuestas en un estilo que podríamos denominar popularizante, se nutren de los ritmos y giros melódicos característicos de dichos países. Un ilustre antecedente de todas ellas está en la grabación que la casa Philips editó a finales de los años 60 de la *Misa criolla*, la *Misa luba* y la *Misa flamenca* de José Torregrosa.<sup>26</sup>

En las iglesias de nuestra región hemos escuchado en varias ocasiones el «Santo» de la *Misa popular salvadoreña* que Guillermo Cuéllar compuso entre los años 1978 y 1980.<sup>27</sup> En la Fig. 7 recogemos los primeros compases de la versión que escuchamos en la iglesia de Pozo Estrecho.

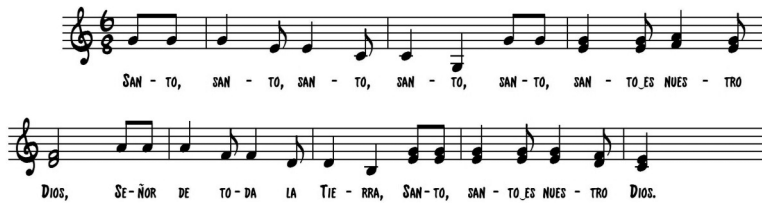


Fig. 7. «Santo» de la *Misa popular salvadoreña*, de Guillermo Cuéllar.

Podríamos, tal vez, incluir también aquí cánticos que, a pesar de ser obra de compositores españoles, han recibido éstos la influencia de los ritmos y melodías de otras tradiciones. Tal es el caso de «Santa María del Camino» (Fig. 8), un canto que Juan Antonio Espinosa compuso en el Perú y que recientemente ha recuperado parte de su popularidad al haber sido incluido en una escena de la pelí-

25 VIGIL, José María y TORRELLAS, Ángel: *Misas centroamericanas: transcripción y comentario teológico*, Managua: CAV-CEBES, 1988.

26 Cf. ALCARAZ SEGURA, Ana María y ORTEGA CASTEJÓN, José F.: «La misa flamenca de Torregrosa y Fernández Latorre», *Revista de Investigación sobre Flamenco «La Madrugá»*, n° 9, (diciembre 2013), pp. 95-118, (<<http://revistas.um.es/flamenco/articulo/view/190141/157441>>).

27 Sobre las diferentes versiones de esta misa, cf. <<http://padrediego.com/misa-popular-salvadorena/>> (consultado el 10-01-2013).

cula «El elefante blanco» (2012), dirigida por Pablo Trapero y protagonizada por Ricardo Darín.<sup>28</sup>



Fig. 8. «Santa María del Camino» (estribillo), de Juan Antonio Espinosa.

### 3.2.3. Musicalizaciones de textos litúrgicos

Un nuevo apartado lo componen aquellos cánticos que proceden de musicalizaciones de textos litúrgicos. Aquí entrarían, obviamente, todos las misas basadas en los textos oficiales, así como las musicalizaciones de salmos y de los himnos que, para la Liturgia de las horas, han creado compositores como Domingo Cols, Luis Elizalde, Ángel Bravo Pérez o el ya citado Juan Antonio Espinosa.

El compositor vasco Tomás Aragüés fue el encargado de musicalizar, allá por el año 1964, el texto oficial de la misa en castellano.<sup>29</sup> Su propuesta, en un estilo cercano al canto llano, ligeramente actualizado, todavía es posible escucharla en muchas iglesias, particularmente las partes correspondientes al «Kyrie» (Fig. 9) y al «Agnus Dei» (Fig. 10).



Fig. 9. «Señor, ten piedad», Tomás Aragüés.

28 Cf. los comentarios al respecto del propio Juan Antonio Espinosa en su blog; <<http://blogs.periodistadigital.com/juan-antonio-espinosa.php/2012/07/15/p318741#more318741>> (consultado el 09-01-2013). En <[http://www.ivoox.com/santa-maria-del-camino-audios-mp3\\_rf\\_610045\\_1.html](http://www.ivoox.com/santa-maria-del-camino-audios-mp3_rf_610045_1.html)> puede escucharse una versión seleccionada por el propio autor (consultado el 27-01-2013).

29 La misa fue grabada por un coro dirigido por el padre Ángel Torrellas en 1964 bajo el título de *Cantos para la versión oficial del ordinario de la misa en castellano*. Puede escucharse en <<http://www.youtube.com/watch?v=8bdnmyZw10U>> (consultado el 23-01-2013).



Fig. 10. «Cordero de Dios», Tomás Aragüés.

Los salmos constituyen la parte más lírica de la Biblia y están claramente pensados para ser cantados. En la reordenación del leccionario, llevada a cabo tras el Concilio Vaticano II, se introdujo el salmo después de la primera lectura para ser interpretado en forma responsorial: un salmista tendría que entonar los versículos a los que la asamblea respondería con la antifona a modo de estribillo. Un ejemplo lo tenemos en el salmo responsorial «El Señor es mi luz» (salmo 27), con música de Alberto Taulé (Fig. 11).

Fig. 11. «El Señor es mi luz» (salmo 26), música de Alberto Taulé.

En la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Alcantarilla hemos escuchado un cántico que no es sino una adaptación de este mismo salmo, del que no hemos podido precisar su autor (Fig. 12).

Fig. 12. «El Señor es mi luz» (estribillo).

### 3.2.4. *Contrafacta*

Otro apartado lo forman aquellos cantos que nacen como resultado de la adaptación de textos nuevos a melodías populares, una técnica que, como ya hemos comentado, recibe el nombre de *contrafactum* o, en plural, *contrafacta*, y de la que se valió Lutero para la musicalización de muchos de sus corales.

Encontramos, así, piezas como el denominado «Santo-Beatles», que no es sino una adaptación de la letra de esta parte de la misa a la melodía de la canción «Help» de los Beatles (Fig. 13).



Fig. 13. «Santo-Beatles», fragmento.

Otro ejemplo lo tenemos en el famoso Padrenuestro con la melodía de «The sounds of silent» del dúo norteamericano Simon and Garfunkel (Fig. 14).



Fig. 14. «Padre Nuestro», melodía de Simon & Garfunkel.

Hay otra versión que también se prodiga en la actualidad y que lleva por nombre «Padre Nuestro-ABBA» ya que la melodía se toma de la canción «Fernando» del grupo sueco ABBA (Fig. 15)<sup>30</sup>.

30 Pueden escucharse versiones en <<http://www.youtube.com/watch?v=LLEP-haEN5I>> también en <http://www.youtube.com/watch?v=L4ss9VsJdV4>>; <<http://www.youtube.com/watch?v=Vb1cRd-Z6Bg>> y <<http://www.youtube.com/watch?v=L4ss9VsJdV4>>.





Fig. 15. «Padre Nuestro», melodía del grupo ABBA .

También entra aquí el cántico «Hoy el Señor resucitó», con letra de Miguel Manzano adaptada a la famosa melodía «When the saints go marching in», un popular himno góspel norteamericano (Fig. 16).

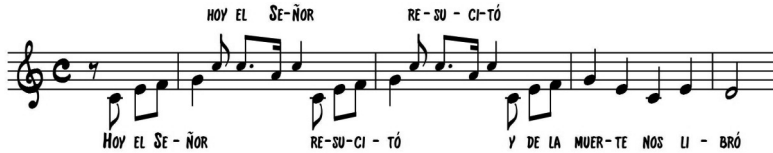


Fig. 16. «Hoy el Señor resucitó», letra de Miguel Manzano.

Como caso curioso, y por poner un ejemplo más de esta técnica, podríamos mencionar un himno dedicado a la Virgen de los Llanos, patrona de la diputación cartagenera de El Algar, que se escuchó en las últimas fiestas patronales. Se cantó con la melodía del «Himno del Sevilla Club de Fútbol», creado por el cantante Francisco Javier Labandón, más conocido popularmente como El Arrebato (Fig. 17).



Fig. 17. «Himno a la Virgen de los Llanos» (fragmento), melodía de El Arrebato.

### 3.2.5. Nuevas creaciones

Un último apartado lo conforman aquellas composiciones totalmente originales, en su letra y en su música, es decir, cánticos de nueva factura, obra de alguno de los muchos compositores, cantautores o grupos musicales cristianos que abundan hoy día. Los ejemplos son numerosísimos; nosotros nos conformaremos con citar sólo algunos.

En muchas iglesias hemos escuchado como introito y también durante el ofertorio el cántico «En su mesa hay amor» del grupo musical marista Kairoi (Fig. 18).

EL SE - ÑOR NOS HA REU - NI - DO JUN - TO\_A EL, \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ EL SE - ÑOR NOS HA\_IN - VI - TA - DO\_A\_ES - TAR CON EL

Fig. 18. «En su mesa hay amor», de Kairoi.

Otra pieza muy popular es el «Aleluya Pascual» del cantautor cristiano Nico Montero (Fig. 19).

A - LE - LU - YA, A - LE - LU - YA, A - LE -

LU - YA\_A - LE - LU - YA, \_\_\_\_\_ A - LE - LU - YA

Fig. 19. «Aleluya Pascual», de Nico Montero.

Mencionábamos antes una versión musical del Padrenuestro. Existe también otra muy popular denominada «Padrenuestro Gallego» que, parece ser, se creó con motivo de un festival misionero hace más de treinta años (Fig. 20).<sup>31</sup>

31 Una tal Mari Cruz Giménez, en colaboración con María José Vázquez, reclama la versión original, que dice tener registrada en la SGAE. Se puede escuchar en <<http://www.youtube.com/watch?v=JL60sE5itQs&feature=plcp>> (consultado el 21-01-2013). Sobre la génesis, cf. <<http://www.youtube.com/user/mariedelacorru>> (consultado el 21-01-2013). Señala también que un tal David Saylor grabó y comercializó sin su permiso una versión, que puede escucharse en <<http://www.youtube.com/watch?v=Z3fWkk9HskY>> (consultado el 24-01-2013).

EN EL MAR HE OÍDO HOY TU VOZ, SEÑOR, QUE ME LLA-MÓ  
VOZ ME TRANS-FOR-MÓ, MI VI-DAGEN-TE-RA YA CAM-BIÓ

1.  
Y ME PIDIÓ QUE ME EN-TRE-GA-RA A-MIS HER-MA-NOS É-SA  
Y SÓ-LO PIEN-SO A HO-RAS, SEÑOR, EN RE-PE

2.  
TIR-TE PA-DRE NUES-TRO, EN TI CRE-E-MOS, PA-DRE NUES-

-TRO, TE O-FRE-CE-MOS, PA-DRE NUES-TRO, NUES-TRAS MA-NOS DE HER-MA-NOS

Fig. 20. Padrenuestro-Gallego

Aunque menos frecuentes, también hemos dado alguna vez con cánticos creados por los propios miembros del coro, como es el caso de un «Kyrie» («Señor ten piedad») grabado al Coro de la Iglesia de San Bartolomé de Librilla (Fig. 21).

SEÑOR, TEN PIEDAD, SEÑOR, TEN PIEDAD,

CRIS-TO, TEN PIEDAD, SEÑOR, TEN PIEDAD, SEÑOR, TEN PIEDAD,

SEÑOR, TEN PIEDAD, CRIS-TO, TEN PIEDAD DE NOSOTROS

TROS, CRIS-TO, TEN PIEDAD DE NOSOTROS TROS.

Fig. 21. «Señor, ten piedad», coro de la Iglesia de San Bartolomé (Librilla).

#### 4. VALORACIONES Y CONCLUSIÓN

La mayoría de los ejemplos musicales que hemos ido comentando han nacido a la sombra del Concilio Vaticano II. El principal objetivo conciliar fue favorecer la participación del pueblo en la liturgia, viendo en el canto el medio ideal para conseguirlo. Y esto, a través de las músicas populares, las músicas vernáculas o de tradición oral; pero también a través de las músicas de nuestro tiempo, cuyo máximo estandarte es la música pop.

Ya desde el comienzo, sectores conservadores de la Iglesia expresaron serias reservas a esta iniciativa. Pero también en tiempos más recientes nos hemos topado con críticas nada halagüeñas.

Así, en opinión de Velado Graña, antiguo delegado episcopal de la liturgia y canónigo de la catedral de Astorga, «junto a innegables aciertos y valiosas aportaciones aceptadas ya en parte por el pueblo cristiano», en muchas de las composiciones abunda «la superficialidad facilona», que él achaca a la inevitable improvisación con la que se acometió el proceso de renovación musical.<sup>32</sup>

Además de la calidad musical, cuestión controvertida es la conveniencia litúrgica de ciertos cantos. A este respecto, ya el papa Pío XII prevenía en su encíclica *Musicae Sacrae*<sup>33</sup> sobre cierto tipo de músicas (músicas de la esfera culta) que habían ido introduciéndose en los templos y que no consideraba adecuadas para la liturgia.<sup>34</sup> Pero al mismo tiempo, casi como vaticinio de lo que estaba por venir, se refirió con elogios a un tipo de música, por él denominada «música religiosa»<sup>35</sup> que, sin servir para la liturgia, cumplía unos fines

32 VELADO GRAÑA, Bernardo: «Teología pastoral del canto litúrgico. Punto de vista pastoral», en GALINDO GARCÍA, Ángel (ed.), *Op. cit.*, p. 238.

33 Dada en Roma, el 25 de diciembre de 1955. El texto íntegro, traducido al español, puede verse <[http://www.vatican.va/holy\\_father/pius\\_xii/encyclicals/documents/hf\\_p-xii\\_enc\\_25121955\\_musicae-sacrae\\_sp.html](http://www.vatican.va/holy_father/pius_xii/encyclicals/documents/hf_p-xii_enc_25121955_musicae-sacrae_sp.html)> (consultado el 10-08-12).

34 «No ignoramos que en estos últimos años, algunos artistas, con grave ofensa de la piedad cristiana, han osado introducir en las iglesias obras faltas de toda inspiración religiosa y en abierta oposición aun con las justas reglas del arte». Cf. PÍO XII, *Sobre la música sagrada* (encíclica), punto 5. El texto íntegro traducido al español puede verse en <[http://www.vatican.va/holy\\_father/pius\\_xii/encyclicals/documents/hf\\_p-xii\\_enc\\_25121955\\_musicae-sacrae\\_sp.html](http://www.vatican.va/holy_father/pius_xii/encyclicals/documents/hf_p-xii_enc_25121955_musicae-sacrae_sp.html)> (consultado el 10-08-12).

35 «Y, sin embargo, también es muy de estimar aquel género de música que, aun no sirviendo principalmente para la liturgia sagrada, es, por su contenido y finalidad, de grande ayuda para la religión, y con toda razón lleva el nombre de «música religiosa». Esta clase de música sagrada -que nació en la Iglesia misma y prosperó felizmente bajo sus auspicios- puede ejercer, como enseña la experiencia, un grande y saludable influjo, usada ya en los templos para actos y ceremonias no litúrgicas, ya fuera del recinto sagrado para mayor esplendor de solemnidades y fiestas. Porque las melodías de dichos cantos, escritos con frecuencia en lengua vulgar, se graban en la memoria casi sin ningún esfuerzo y trabajo, y a una con la melodía se imprimen en la mente la letra y las ideas que, repetidas, llegan a ser mejor comprendidas». *Ibidem*, punto 10.

catequéticos y una de cuyas características eran precisamente sus melodías pegadizas.

Para Tena Garriga, «se canta en la misa pero no se canta la misa»,<sup>36</sup> aludiendo, claro está, a la poca adecuación litúrgica de muchos cantos. Una opinión compartida por Juan Antonio Gracia Gimeno, canónigo del Cabildo Metropolitano de la Seo de Zaragoza, quien afirma que «más que de música de Iglesia habría que hablar de música en la Iglesia».<sup>37</sup> Para él, salvo algunas excepciones, el panorama musical es decepcionante, máxime considerando las grandes expectativas que suscitó la reforma musical del Vaticano II y su escasa aplicación. Aún admitiendo que el pueblo canta en alguna celebración, no ve nada claro que lo que canta le ayude a alcanzar la finalidad última de la liturgia: «su participación piadosa, interior y exterior en la celebración del misterio».<sup>38</sup> Lo achaca tanto a la dudosa calidad de las letras como a la de las melodías, algo en lo que coincide López Martín cuando afirma que «salvo meritorias excepciones, no es precisamente la calidad teológica, literaria y estética lo que predomina en los cantos y en la música de nuestras celebraciones».<sup>39</sup>

Gracia Gimeno llama también la atención sobre otro hecho y es que, cuando a una celebración se le quiere dar una especial solemnidad (en bodas, funerales o conmemoraciones), suele recurrirse a un grupo instrumental o a una coral. Y también a lo que él califica de «esperpento folclórico-religioso» refiriéndose a la «misa baturra» de su tierra. En cualquier caso, censura, en todas estas situaciones todos se olvidan del pueblo y de su participación.<sup>40</sup>

Para el prelado canadiense Claude Thompson, delegado eclesiástico de la Federación de los *Pueri cantores*, muchos compositores actuales de cantos religiosos propugnan una música simple que se limita a reproducir series melódicas ya conocidas. Esta música, que procura un placer inmediato con su estilo popularizante y un lenguaje musical más bien superficial, inunda actualmente las celebraciones. En su opinión, se trata de cantos –a menudo de aire infantil, gramática simple y de fácil memorización– muy utilizados por el movimiento carismático que, más que ayudar a profundizar en el misterio, parecen trazar un

36 TENA GARRIGA, Pere: «El canto y la música litúrgica. Situación y perspectivas», *Cuadernos Phase*, nº 182, pp. 95-110.

37 GRACIA GIMENO, Juan Antonio: «Cien años después de *Tra le sollecitudini*: el canto del pueblo», en CALAHORRA MARTÍNEZ, Pedro y PRENSA VILLEGAS, Luis (coords.): *Canto gregoriano en Aragón: de códices e iglesias medievales, y de los hombres que los vivificaron y los habitaron*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2004, 46.

38 GRACIA GIMENO, Juan Antonio: *Op. cit.*, p. 48.

39 LÓPEZ MARTÍN, Julián: «Canto y música en la liturgia: punto de vista teológico», en GALINDO GARCÍA, Ángel, *Op. cit.*, pp. 197 y ss.

40 GRACIA GIMENO, Juan Antonio: *Op. cit.*, p. 49.

camino de regresión. En un tono no exento de sarcasmo, llega a cuestionarse si será posible vivir más la presencia de Dios por el hecho de repetir incansablemente con una melodía fácil «Jesús, tú estás aquí».<sup>41</sup>

Thompson, obviamente, defiende la música coral, que se resiste a ver como un simple adorno o puro embellecimiento. Es más, asegura que la participación de la asamblea está garantizada por medio de la audición; una audición que, según él, ha de ser activa. A este tipo de participación ya hizo alusión el papa Juan Pablo II en un discurso que dirigió a los obispos estadounidenses:

«Participación activa significa evidentemente que, con gestos, palabras, cantos y servicios, todos los miembros de la comunidad toman parte en un acto de culto, que no es en absoluto inerte o pasivo. Sin embargo, la participación activa no excluye la pasividad activa del silencio, la quietud y la escucha: en realidad, la exige. Los fieles no son pasivos, por ejemplo, cuando escuchan las lecturas o la homilía, o cuando siguen las oraciones del celebrante y los cantos y la música de la liturgia. Éstas son experiencias de silencio y quietud, pero también, a su modo, son muy activas. En una cultura que no favorece ni fomenta la quietud meditativa, el arte de la escucha interior se aprende con mayor dificultad».<sup>42</sup>

Edgardo R. Catena también reclama una cierta mesura en la participación de los fieles, defendiendo la escucha activa como modo de participación:

«Creemos que si bien antes del Concilio Vaticano II muchas veces los fieles eran espectadores mudos y no cantaban nada durante la celebración de la santa Misa, en los años sucesivos al mismo se cayó en el defecto contrario, es decir, pretender que los fieles canten absolutamente todo».<sup>43</sup>

Pero no todo son valoraciones negativas. También hay quien justifica las propuestas musicales religiosas actuales con el argumento de que «responden al oído del ciudadano común».<sup>44</sup> De lo que se trata es de «combinar la tradición

41 Cf. THOMPSON, Claude : «La musique liturgique», 2003. En <<http://www.puericantoresquebec.com/>> (consultado el 10-10-12). Puede encontrarse una traducción al español realizada por Josep M. Torrens en <<http://www.puericantoresquebec.com/media/La%20musica%20liturgica.doc>> (consultado el 10-10-12).

42 Discurso del papa Juan Pablo II al undécimo grupo de obispos de Estados Unidos en visita «Ad limina apostolorum». <[http://www.vatican.va/holy\\_father/john\\_paul\\_ii/speeches/1998/october/documents/hf\\_jp-ii\\_spe\\_19981009\\_ad-limina-usa-2\\_sp.html](http://www.vatican.va/holy_father/john_paul_ii/speeches/1998/october/documents/hf_jp-ii_spe_19981009_ad-limina-usa-2_sp.html)> (consultado el 05-10-12).

43 CATENA, Edgardo R.: «La música en la liturgia, ¿una ayuda o un estorbo?». En <<http://es.catholic.net/conocetufe/423/2216/articulo.php?id=5535>>.

44 Cf. «Música religiosa en los albores del siglo XXI», en *El Catolicismo* n° 41, 15 de abril de 2003. En <<http://www.elcatolicismo.com.co/?idcategoria=1525>> (consultado el 09-09-12).

y las enseñanzas religiosas con los ritmos y la estética del momento en que vivimos». <sup>45</sup>

El repertorio de cantos litúrgicos ha ido creciendo de modo paulatino hasta alcanzar límites insospechados. Tal vez no sea exagerado decir que será necesaria la mano de un nuevo papa Gregorio para poner orden en una magnitud de tales proporciones.

Lo cierto es que hay cánticos que, por su popularidad, aparecen entre los repertorios de diferentes iglesias y parroquias pero, dado que los coros de cada una los amplían y renuevan cada cierto tiempo, no es raro que alguien que acuda eventualmente a una iglesia distinta a la suya desconozca muchos de los cantos que allí se entonan.

Es más, aun sin cambiar de iglesia, hay muchos fieles, principalmente personas mayores, que desconocen muchos de los cánticos del coro y que, además, no se reconocen en ellos. Los coristas, por un prurito de ampliar, mejorar y renovar el repertorio, acostumbran a introducir novedades que sólo ellos saben cantar. Una manera, tal vez, de paliar esta circunstancia es la costumbre que hemos observado en algunas iglesias de facilitar una hoja con la letra de los cánticos del día. Pero no deja de ser paradójico que, a pesar de los buenos propósitos conciliares, se haya vuelto a caer en una situación que se creía superada: la escasa participación en la liturgia de la asamblea de fieles.

---

45 «Música religiosa». En <<http://www.religious-organizations.com/musica-religiosa.aspx>> (consultado el 09-09-12).

