

La música religiosa en las parroquias antes y después del concilio Vaticano II *

Ginés CRUZ ZAMORA
*Licenciado en Historia ***

Resumen: El cambio más importante en la liturgia católica tras el Vaticano II fue su apertura a la asamblea de fieles. Y una de las maneras de participación de los fieles fue, justamente, las canciones usadas en las ceremonias. El objetivo del presente trabajo es analizar los sustanciales cambios que tuvieron lugar en el repertorio de la música litúrgica en las parroquias de pueblo o de barrio a partir de los postulados del Concilio Vaticano II, centrandó nuestras investigaciones en las parroquias del Campo de Cartagena. Muchas de las ideas aquí expuestas son extrapolables a la gran mayoría de parroquias españolas, ya que, si bien hay ciertos cambios en los repertorios, el corpus principal de cantos usados es básicamente el mismo.

Palabras clave: Música religiosa; liturgia; canto; Vaticano II; Cartagena; Murcia.

Religious music in parishes before and after the Second Vatican Council

Abstract: The greatest change in the Catholic liturgy post Vatican II was the opening up to the community. And one of the ways the faithful could participate was precisely through the songs used in the ceremonies. The objective of this piece is to analyse the substantial changes that took place in the repertoire of liturgical music in village or neighbourhood parishes after the proposals made by the Second Vatican Council, concentrating our investigation on the parishes of Campo de Cartagena. Many of the ideas stated here are comparable in the vast majority of Spanish parishes, since, while there are certain changes in the repertoires, the main body of songs used is basically the same.

Key words: Liturgical music; liturgy; canticle; Second Vatican Council; Cartagena; Murcia.

* 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.

** Licenciado en Geografía e Historia y en Dirección de Coros por el Conservatorio Superior de Música. Máster en Técnicas y Métodos de Investigación histórica, geográfica y artística. Email: ginescruz@yahoo.es.

1. INTRODUCCIÓN

De manera general, podemos decir que antes del concilio Vaticano II (1962-1965), la asamblea apenas participaba de la celebración, se iba más a «oír misa» que a participar de la misa. Los cantos, en latín, derivaban de los misales, cantorales, etcétera, y la única vía de participación en la música en lengua vernácula eran los cantos paralitúrgicos y religiosos que, desde siglos atrás, se practicaban en romerías, procesiones, adoraciones e incluso momentos de la vida cotidiana (rondas, navidad, mayas, nanas, cantos de trabajo, etcétera) en los que una sociedad, fuertemente educada en la religión, usaba temáticas religiosas para sus cantos.

Las tesis del concilio Vaticano II no tardaron en llegar a todas las parroquias españolas, incluso a las rurales, debido sobre todo al gran esfuerzo catequizador de la Iglesia romana. El periodo de adaptación, además, es breve por dos razones: por un lado, el cambio supone una facilitación de la liturgia para los fieles, y, principalmente, porque conlleva el uso de la lengua vernácula. Los feligreses en su totalidad entienden lo que el celebrante dice y, aún más importante, lo que ellos mismos rezan. La misa se llena de momentos de participación de la asamblea, y tanto las oraciones (Padrenuestro, Credo, Santo) como las respuestas (aclamaciones, doxología, etcétera) se explican y se entienden: adquieren un sentido, más allá de la mera repetición. Por otro lado, y ya centrándonos en el aspecto musical, las canciones que se adoptan son sencillas: se buscan melodías que sean fáciles de memorizar e incluso, como veremos más adelante, se adaptan canciones ya existentes, cuya melodía es conocida por la mayoría de la asamblea. Analizaremos brevemente la forma de estas melodías en un apartado posterior.

En realidad, el proceso que se lleva a cabo con la música de la nueva liturgia surgida de Vaticano II es muy similar, si no idéntico, al que fuera a suceder con la reforma protestante del siglo XVI: la música de las celebraciones de la Reforma luterana se basan en el uso del coral, que es una melodía sencilla, unas veces original, otras adaptadas de melodías populares, a las que se inserta un texto apropiadamente religioso. La gran diferencia es que el coral sufre una evolución musical de gran calado y llevada a cabo por músicos de primer nivel (Fux, Schutz, Hassler, Praetorius, Haendel, Bach, Mendelssohn, Brahms, etcétera), que va a suponer un desarrollo polifónico extraordinario, tanto en el canto como en la música instrumental (por ejemplo, para órgano), a través de elaboraciones contrapuntísticas de gran complejidad (preludios corales, corales figurados, corales variados, fantasía coral, etcétera).

Curiosamente, en la búsqueda de una música propia para la nueva liturgia, se van a dedicar mayores esfuerzos a los cantos que no pertenecen al ordinario de la

misa, especialmente se pondrá más atención en los cantos procesionales (entrada, ofrendas, final de la misa). En cuanto a los cantos del ordinario (*Kyrie* o canto penitencial, Gloria, Credo, Santo y *Agnus Dei* o Cordero de Dios), no van a obtener para sí excesiva atención, llegándose a rezar la mayoría de las veces (*Kyrie*, Santo) cuando no casi siempre (Gloria, Credo, *Agnus Dei*). Hay que tener en cuenta dos prácticas (a nivel litúrgico nada aconsejables) respecto de los cantos del ordinario:

En ocasiones, algunas prácticas de estos cantos utilizan melodías pegadizas (incluso algunas canciones de moda), pero no se es escrupuloso con el texto, lo cual deviene en casos de cantos que se utilizan en momentos del ordinario, pero no se usa el texto litúrgico exacto, con lo cual se traiciona el rezo oficial. Uno de los ejemplos más conocidos es el uso de *Credo de la misa campesina*, que sin duda es hermosísimo, pero no responde al texto de la oración del Credo oficial. Este caso ocurre también con numerosos *Santos*. Por poner un ejemplo, el llamado *Santo de los Beatles*, basado en la melodía de *Help!*, del grupo de Liverpool, no contiene la alabanza «Hosanna en el cielo», alabanza que aparece por dos veces en la oración oficial.

El caso del *Agnus Dei* es el más curioso, pues desaparece casi por completo como canto, siendo sustituido por el canto de la paz, cuyo momento precede, precisamente, a la oración *Cordero de Dios*, que acaba siendo rezada en casi todos los casos.

2. LA MÚSICA EN LA MISA ANTES DEL CONCILIO

Antes del concilio Vaticano II el documento que venía a definir el uso y carácter de la música litúrgica era el *Motu proprio «Tra le sollecitudini»* de Pío X, de 22 de noviembre de 1903 *Sobre la restauración de la música sagrada*.¹ A grandes rasgos, venía a otorgar al canto gregoriano y a la polifonía clásica el monopolio de idoneidad para uso litúrgico. El fin último del texto papal era evitar los excesos teatrales y las características operísticas que habían impregnado la música religiosa para el culto en los siglos anteriores.

En cualquier caso, en poco afectaban estos problemas a las parroquias, habida cuenta de que ni se contaba con orquestas ni con cantantes profesionales que desvirtuaran la música sagrada asemejándola a la ópera, ni se disponía de *schola* que pudiera entonar el hermoso canto llano según la tradición de Solesmes.

1 Recomendamos en este punto la consulta de AZCÁRATE, Andrés: *La flor de la liturgia*, Buenos Aires, 1952, pp. 153-165.

Las parroquias disponían de pocos clérigos, cuando no sólo de uno, y los feligreses eran, en su mayoría, iletrados y no entendían de polifonías.

Así, pues, el verdadero protagonista de la misa era el sacerdote, quien, de espaldas a la asamblea, «canta» la misa acompañado por algún monaguillo. El pueblo, en realidad, no participa. De hecho muchos hombres ni entran en la iglesia, sino que esperan fuera o, si entran, apenas prestan atención. En cuanto a las mujeres, que «asistían a misa con el velo y la rebeca o chaquetilla»² evitando «que se viesen la rodillas, o los brazos no estuviesen cubiertos»³, solían pasar la misa rezando el rosario. Esta era la norma, pero las parroquias rurales, tan lejanas a la vigilancia del obispado, tenían cada una su idiosincrasia.

A pesar de la inexistencia de *schola* en la inmensa mayoría de las parroquias, y siempre dependiendo de la organización de la misma y del talante del sacerdote, un nutrido grupo de devotos fieles, sobre todo mujeres y niños, acababan conociendo algunos cantos en estilo de Canto Llano: la misa de Angelis,⁴ el *Pater noster*, el *Salve regina* o el *Pange lingua*,⁵ entre otros. La propia Iglesia edita libros de cantos para uso de los feligreses, aunque bien es cierto que el acceso a estos es bastante limitado. Uno de los más antiguos es el *Cancionero Religioso* de José María Alcocer, cuya primera edición data de 1942. Este libro contiene el ordinario de la misa y las respuestas de la asamblea en latín y en un estilo que intenta imitar el Canto Llano. Asimismo, alberga diversos y variados motetes, unos en latín y estilo gregoriano, otros en castellano y en un estilo monódico sencillo para uso popular. Se completa el libro con algunos cantos a dos voces en castellano, muy sencillos para uso de la asamblea.

Otro libro de cantos muy popular fue *Canta et ambula*, editado en mayo de 1950, con obras más complejas, muchas de ellas en estilo polifónico a tres y cuatro voces, aunque también contiene, justo es decirlo, doscientas melodías a una sola voz, pensadas, en principio para participación de la asamblea.

El uso de estos libros de cantos se circunscribe a las parroquias urbanas (del *Cancionero Religioso* hemos encontrado ejemplares en las iglesias de La Caridad y de Santa Lucía, en Cartagena), los seminarios o las comunidades religiosas. Sin embargo, algunos cantos acaban siendo conocidos y cantados en las

2 NIETO CONESA, A.: «La mujer en el campo de Cartagena», *Revista Murciana de Antropología*, nº 10, 2004, pp. 177-203.

3 *Ibidem*.

4 En Torre Pacheco hemos localizado a una decena de personas que aseguran haber cantado, de niños, la misa de Angelis en celebraciones eucarísticas.

5 El *Salve regina* y, sobre todo, el *Pange lingua* pueden escucharse aún hoy día. El primero ha sido sustituido en Cartagena por la mal llamada *Salve Cartagenera*, pero el segundo es cantado aún por la asamblea en los oficios de Viernes Santo.

parroquias rurales, enseñados por los propios sacerdotes o algún miembro del clero regular (si es que hubiese alguna congregación en la zona).

Además, al repertorio religioso popular preconiliar debe añadirse, aunque ya fuera del ámbito de la misa, la gran cantidad de cantos religiosos que formaban parte del acervo popular y que podían escucharse en romerías, procesiones, adoraciones, etcétera. Por poner sólo un ejemplo, un canto del Rosario de la Aurora de la zona del Campo de Cartagena decía:

*Las cuentas del Rosario son escaleras
para subir al cielo las almas buenas.*

*Los que van al Rosario por la mañana,
una silla en el Cielo tienen guardada.⁶*

A estos, hay que sumar algunos cantos más «modernos» y no nacidos del pueblo sino auspiciados por la propia Iglesia, tales como *Cantemos al amor de los amores*,⁷ *De colores*, *De rodillas*, *Señor, ante el sagrario*, *El 13 de mayo*,⁸ y algunos otros himnos.

Como el pueblo siempre ha encontrado en el canto una de sus formas de expresión primarias y España siempre ha tenido a gala su catolicismo, exagerado y, de algún modo, radicalizado por la dictadura franquista, la referencias religiosas colman todo tipo de cantos de muy diversa índole y uso: nanas, saetas, cantos de labranza, canciones infantiles, rondas... Este es el comienzo de un canto infantil para columpiarse que usaban los niños en La Puebla:

*Yo tenía un escapulario
que cada vez que me lo pongo
me acuerdo de san Antonio,
y cada vez que me lo quito
me acuerdo de Jesucristo.⁹*

6 Recogido en SÁNCHEZ CONESA, J.: *Ritos, leyendas y tradiciones del Campo de Cartagena*, Ed. Corbalán, Cartagena, 2010, p. 180.

7 Escrito por Ignacio Busca Sagastizábal, *Cantemos al amor de los amores* fue el himno oficial del XXII Congreso Eucarístico Internacional celebrado en Madrid en junio de 1911.

8 En los colegios, a los escolares se les enseñaba, entre otros, el *Himno a la Virgen de Fátima*, que se cantaba todos los años en el mes de mayo, cuya primera estrofa decía: *El trece de mayo / la Virgen María / bajó de los cielos / a Coya de Iría...*

⁹ Recogido en SÁNCHEZ CONESA, J.: «El galanteo en el folklore musical del campo de Cartagena», *Revista de Folklore*, nº 331, Ed. Obra Social y Cultural de Caja España, Valladolid, 2008, pp. 18-27.

3. LA MÚSICA EN LAS PARROQUIAS DESPUES DEL VATICANO II

Aunque el concilio Vaticano II deja claro que es el Canto Gregoriano el más perfecto para la liturgia y que, tras él, la polifonía religiosa y el canto con órgano son los estilos más apropiados, la realidad es que, en las parroquias de barrios y pueblos, el estilo que acaba imponiéndose de forma casi absoluta es la «canción ligera», lo que el texto conciliar denomina «canto popular».

Se trata de un tipo de canción simple, con una melodía fácil y pegadiza, lo que asegura su rápido aprendizaje por la asamblea. Estas canciones muestran una línea melódica no excesivamente amplia, sin grandes saltos melódicos y con una estructura simple. Con frecuencia, se trata de dos frases, la primera con final suspensivo y la segunda conclusiva, según el juego pregunta-respuesta. En otras ocasiones, dos frases melódicas, subdivisibles en dos semifrases, creando una estructura cuadrada muy sencilla de recordar.

El texto se aplica a estas melodías de forma casi exclusivamente silábica (una sílaba por nota), siendo muy extraños los melismas.

La estructura general de estas canciones es casi invariablemente A-B-A, es decir, la alternancia de estrofas (con la misma música pero distinto texto cada vez) y estribillos (que repiten siempre la misma música y el mismo texto). Puede decirse que esta forma deriva claramente del salmo, con su alternancia de antifonas y versículos.¹⁰ También es una forma que encontramos profusamente en la música moderna, en la música comercial y en la música popular.

Armónicamente son canciones sencillas. Su armonía interna no suele ir más lejos de los tres o cuatro acordes más primarios de su correspondiente tonalidad. Esto hace que no sea necesario conocer en profundidad un instrumento (guitarra, órgano) para realizar un acompañamiento que, aunque simple, resulte satisfactorio.

La práctica de estas canciones suele hacerse de dos maneras. Una, la más simple, *a capella* y de forma monódica, en la que toda la asamblea canta al unísono la melodía. Podríamos decir que esta es la forma de interpretarlas «de diario».

Si la parroquia cuenta con algún coro parroquial, este suele cantar en las celebraciones «de domingo», esto es, sólo en la misa del sábado por la tarde o el domingo o en las fiestas señaladas. Estos coros parroquiales son muy variados y su composición varía, dependiendo de las posibilidades de la parroquia: hay coros formados por una o dos decenas de cantores y un sencillo acompaña-

¹⁰ Tradicionalmente la antifona sólo se cantaba al principio y al final del salmo. Hoy día, ya sea recitado o cantado, la interpretación intercala la antifona entre cada versículo del salmo.

miento de guitarras; en cambio, otras veces se suman más instrumentos como órganos eléctricos, instrumentos de plectro (bandurrias, laúdes) o percusión (panderetas, sonajas, parches, etcétera).

4. LAS CANCIONES ORIGINALES SURGIDAS DEL CONCILIO VATICANO II

Sin duda la persona que marca el ideal de canción litúrgica para uso de la asamblea surgida del concilio es Lucien Deiss (1921-2007), sacerdote, liturgista y compositor francés. Participó activamente en la reforma litúrgica del Leccionario durante el concilio Vaticano II.

De Lucien Deiss fueron los primeros libros de cantos litúrgicos que se introdujeron en España, traducidos al castellano, y que pretendían responder a las exigencias del concilio respecto al llamado «canto religioso popular». En 1964, un año después de la firma del acta del *Sacrosanctum Concilium, Constitución sobre la Sagrada Liturgia* (de 4 de diciembre de 1963), se edita en España, traducido al castellano, el libro de cantos *Un solo Señor*, que contiene, entre otros, el canto que da título al libro, además de otros, por ejemplo *Como brotes de olivo*, que forman parte del repertorio de todos aquellos fieles que asistan con cierta asiduidad a misa.

En los años inmediatamente posteriores, se editan del propio L. Deiss, los libros *Hija de Sión* y *Pueblo de reyes* (este último en 1966), que contienen cantos tan conocidos y usados como *Hija de Sión*, *Si, me levantaré*, *Acuérdate de Jesucristo*, *Pueblo de reyes* y *O, Señor, envía tu espíritu*, entre otros.

Se crea con estos libros de cantos un primer repertorio litúrgico para las misas de parroquia, a fin de que la asamblea pueda participar con cantos en la celebración. La gran mayoría de estos cantos están pensados para los momentos que forman parte del *propio* de la misa, tanto los procesionales (entrada, ofertorio, final de la celebración), como los no procesionales (interleccional, aclamación, comunión, acción de gracias).

Siguiendo la estela del trabajo de L. Deiss, una serie de clérigos-músicos componen, a fines de los años 60 y a lo largo de los 70 (y, posteriormente, hasta nuestros días), otros cantorales o libros de cantos, cuyas características musicales no difieren en demasía de los compuestos por L. Deiss. Entre los pioneros españoles citaremos a Cesáreo Gabaráin (*La muerte no es el final*, *Pescador de hombres*, *Juntos como hermanos*, *Una espiga dorada por el sol...*) y a Carmelo Erdozáin (*A la hora de nona*, *Cristo nos da la libertad*, *Al atardecer de la vida...*), Juan Antonio Espinosa (*Caminaré*, *Santa María del camino*, *Tu palabra de da vida*, *Un mandamiento nuevo...*), Francisco Palazón (*El alzar de mis manos*, *Alrededor de tu mesa*, *Acerquémonos todos al altar...*).

Por lo general, en la mayoría de ocasiones no se presta excesiva atención a los cantos para el *ordinario* de la misa (salvando excepciones, como por ejemplo F. Palazón, que compone misas completas), sobre todo, para los textos del *Gloria*, el *Credo* y el *Cordero de Dios* o *Agnus Dei*.

Un caso aparte de entre los compositores de cantos religiosos de principios de los 70 es el cantautor leonés Ricardo Cantalapiedra. Cantalapiedra es el único de los citados en este apartado que no tiene una relación directa con la Iglesia como institución ni con el clero católico. Agnóstico declarado, periodista, crítico musical y escritor, grabó algunos discos en la década de los años 70, dos de los cuales están íntegramente dedicados a canciones religiosas: *Salmos de muerte y gloria* (1971) y *El profeta* (1972). De entre sus canciones, las más populares son sin duda *Oh, Dios, ¿por qué me has abandonado?*, *Pueblo mío, ¿Qué te he hecho?* y *Yo volveré a cantar*, que, de hecho continúa cantándose hoy día en muchas parroquias. Pero también fueron muy populares entre las comunidades de base y los grupos juveniles cantos como *Yo quiero vivir, hermano*, *Marana-tha*, *El peregrino*, *La casa de mi amigo*¹¹ o *Le mataron un día*. En realidad, no parecen canciones compuestas con el estricto fin de ser usadas en la liturgia de la misa, pero muchas de ellas sirvieron como cantos para la misa o para celebraciones paralitúrgicas.

5. EL MOVIMIENTO HIPPIE Y LA INFLUENCIA POP

El aperturismo que supuso el Concilio Vaticano II hizo que muchos jóvenes de educación católica adoptaran una idea de la religión menos grave y encorsetada, hasta el punto de incidir en determinados aspectos del carácter de Jesús de Nazaret que anteriormente al concilio habían sido secundarios: el amor a todos, el pacifismo, el naturalismo, el ecologismo, la no valoración de la riqueza material como un ideal, etcétera.

Es por ello que esta nueva visión de Jesús fue muy aceptada por el movimiento *hippie* (no así la Iglesia como institución), al mismo tiempo que algunos de los principios *hippies*, que coincidían con esta nueva imagen de Jesús, despertaran algunas simpatías entre los jóvenes cristianos de finales de los 60 y toda la década de los 70.

11 Curiosamente, *La casa de mi amigo* (1972) contiene entre sus estrofas una alusión bastante dura y evidente acerca de la iglesia católica, como si del Templo de Jerusalén lleno de comerciantes se tratase: *La casa de mi Amigo se hizo grande, / y entraba gente en ella. / En casa de mi Amigo entraron leyes, / y normas y condenas. / La casa se llenó de comediantes, / de gentes de la feria. / La casa se llenó de negociantes, / corrieron las monedas.*

Este hecho tuvo una clara repercusión en el repertorio musical de la liturgia en las parroquias, donde no pocas canciones derivadas del Pop-folk de los 60 fueron adoptadas y adaptadas para su uso en la liturgia. Por poner sólo algunos ejemplos, mencionaremos la canción *Help!*, de The Beatles, que se usaba con un texto adaptado del Santo; el tema *The Sound of silence* de Simon y Garfunkel fue versionado con el texto de la oración del Padrenuestro (un texto nada ortodoxo, dicho sea de paso); o la hermosa y antibelicista *Blowing in the wind*, de Bob Dylan, fue usada como canto de ofertorio con un texto inventado cuyo título era *Saber que vendrás*.

En los años setenta, el éxito del musical *Jesucristo Superstar* (estrenado en Nueva York en 1970 y en Madrid en 1975), donde todos los temas estaban escritos en un lenguaje Pop-rock, hizo que algunas de sus canciones se emplearan en la liturgia. Concretamente, *Todos los problemas se sumergen* (tema de la escena de la última cena), se empleó como canto de ofertorio, así como el canto de María Magdalena *Es más que amor* llegó a cantarse como canto de acción de gracias, tras el momento de la comunión, a pesar de ser una canción de temática claramente romántica.

En 1974 se estrenaba en España *Godspell*, otro musical sobre la vida de Jesús, del cual también se utilizaron algunos números en la liturgia. Sobre todo las canciones *Preparad el camino al Señor*, usado en Adviento, y *Todos esos dones*, canción para el momento de la acción de gracias.

6. LAS CANCIONES «ROJAS»

Los efectos de las reformas del concilio Vaticano II llegan a España en plena etapa final de la dictadura franquista. A finales de los 60 y durante toda la década de los 70, el movimiento cultural abanderado por numerosos cantautores de música crítica con el régimen (los llamados cantautores-protesta) alcanza una gran pujanza, no sólo dentro del país, si no en toda Europa. Nombres como Lluís Llach, Paco Ibáñez, Raimon, Joan Manuel Serrat, José Antonio Labordeta, Luis Pastor o Guillermina Mota, entre muchos otros, empiezan a ofrecer canciones cuyas temáticas son acogidas con entusiasmo en amplios sectores sociales. Además, algunos de ellos, en el exilio, bien forzado o voluntario, acabarán cantando en escenarios europeos, y siendo, en general, bastante bien acogidos (sobre todo en Francia, donde aún estaba fresco el recuerdo de mayo del 68).

Por lo general, estos cantautores no estaban afiliados a ningún partido concreto, si bien la mayoría de ellos tenían claros mensajes de izquierdas, y recibieron el apoyo, siquiera moral, del partido comunista en el exilio. En cualquier caso, muchas de sus canciones, sobre todo las más emblemáticas, fueron usadas

casi como himnos por amplios sectores de izquierda, ya fuera desde un partido político o no.

La influencia de cantautores latinoamericanos en los años setenta fue también notable. Los cantautores americanos, la mayoría de ellos anteriores a los españoles, fueron oídos en España gracias a dos vías, principalmente.

Por un lado, en el ambiente universitario, encandilado por los primeros cantautores españoles y por los músicos que ponen la banda sonora al mayo francés del 68 (sobre todo G. Brassens y J. Brel), se descubren voces como Víctor Jara, Violeta Parra, Mercedes Sosa, León Gieco o Nacha Guevara, mientras se leía a Mario Benedetti y Julio Cortázar.

Por otro lado, ya dentro del seno de la Iglesia, y animados en cierto modo tanto por el aperturismo de Vaticano II como por las experiencias traídas por los misioneros en Latinoamérica, aparece la figura del *cura-progre*. Un cura que tiene especial interés en la participación de los feligreses no sólo en la misa, si no en todos los aspectos de la parroquia, tanto los meramente litúrgicos como los organizativos, administrativos y económicos. Este cura va a fomentar la educación religiosa de los feligreses, las catequesis, tanto para niños como para adultos, las comunidades, las reuniones de oración y de lectura de la palabra, la participación activa de los fieles en la misa y, por supuesto, la inmersión y la participación de la parroquia en la sociedad.

En este ambiente, no es extraño que muchas canciones-protesta, acaso las menos incendiarias o las de menor calado político, acabaran formando parte de la liturgia de la misa. Los ejemplos serían interminables; aquí sólo referiremos unos cuantos, a modo de botón de muestra:

De Luis Pastor, se usó como canto de entrada *Vamos juntos compañero*, con texto de Benedetti, como canto procesional de entrada.

De Pablo Guerrero, *A cántaros* se usó indistintamente en varios momentos de la misa. *No cojas la acerola* de José Antonio Labordeta, canción en la que, en cada estrofa se va añadiendo un individuo al grupo, se cantaba como canto de entrada o como despedida de la misa. También de Labordeta se cantó *Habrà un día en que todos*, que, a pesar de su mensaje claramente político, se utilizaba sobre todo entre las comunidades cristianas de base.

Fe no es esperar es una canción de Lluís Llach, originalmente titulada *Cal que neixin flors a cada instant*, que se usaba en distintos momentos de la misa. Su carácter de himno la hacía apta tanto para el momento procesional de entrada como para el de despedida.

Sólo le pido a Dios, de León Gieco, también fue una canción muy popular, usada en distintos momentos de la misa, si bien se cantaba principalmente como canto procesional de comunión. También *La muralla*, del grupo Quilapayún, se usaba, sin ningún criterio litúrgico, como canto procesional de

entrada. Igualmente ocurre con la canción *Caminando y cantando*, del autor brasileño Geraldo Vandré. Como último ejemplo, recordaremos la extraordinaria canción *Gracias a la vida*, de Violeta Parra, que se solía cantar en el momento de acción de gracias. Lo curioso de esta canción, como de tantas otras, es que se trocaba completamente el sentido del texto simplemente por el contexto en el que se utilizaba: cuando la canción dice «... y en las multitudes al hombre que yo amo», refiriéndose al amante de la autora, en el contexto de la misa, ese «hombre que yo amo», sobreentendidamente, se refiere a Jesucristo. Este tipo de juegos de intenciones se repite constantemente en numerosas canciones laicas cantadas en un contexto litúrgico.

7. CANTOS TOMADOS EN PRÉSTAMO DE OTRAS CONFESIONES

No puede resultar extraño que, a falta de un *corpus* propio original, que no será sancionado por la Conferencia Episcopal Española hasta 1982, y, dado que se recurre a utilizar y versionar temas musicales de la más diversa procedencia, se recurra también a tomar en préstamo cantos de otras confesiones. Se trata de cantos que ya nacieron para uso ceremonial, litúrgico, y cuyo tema es algún aspecto religioso, lo cual la hacen aptas, sin duda, a ser usadas en la liturgia católica. Todos estos cantos, independientemente de su origen, se traducen al castellano, si bien hay que hacer notar que su texto traducido rara vez respeta la temática específica o la intención literaria del original.

Sin duda, la fuente más prolífica de estos cantos tomados en préstamo es la confesión cristiana evangélica practicada por la comunidad negra estadounidense. Los vulgarmente llamados *espirituales negros*, los *gospell*, derivados de los cantos de trabajo, de las melodías funerarias y de los himnos de los esclavos negros de las plantaciones estadounidenses en el siglo XIX.

Tan solo unos ejemplos bastarán para ilustrar esta idea. El celeberrimo canto *Juntos como hermanos* es, sin duda, un versión del himno *My lord what a morning*, así como *Oye, Padre* lo es de *Go down, Moses*. Un canto muy usado el Domingo de Resurrección es *El Señor resucitó, Aleluya*, que no es si no una versión del espiritual *Michael row the boat ashore*. También para la misma festividad se usa *Hoy el Señor reucitó*, canto basado en la melodía del canto funerario *O, when the Saints go marching in*. El himno *Where you there*, sobre el momento de la crucifixión de Jesús, es tomado como el canto *Sufres, lloras, mueres*, con la misma temática, aunque la traducción no es, ni mucho menos, literal. El canto de Adviento *Ven, ven, Señor, no tardes*, tiene una melodía tomada del espiritual *Go tell it on the mountain*.

En verdad, se cuentan por decenas los himnos espirituales negros tomados en préstamo dentro del repertorio católico de las parroquias españolas.

Otra fuente, esta menos usada, es la música ceremonial hebrea. Para el rito de la paz, tras el padrenuestro y la comunión, fueron muy usadas dos melodías judías, cuyo tema es, precisamente, la paz: *Salom aleijem* (cantado en español como *La paz del Señor*) y *Hevenu Shalom aleijem* (correspondiente al canto *Sea la paz con nosotros*).

8. CONCLUSIÓN

Como ya dijimos, facilitar el acceso de la asamblea a la liturgia fue visto como una necesidad por Vaticano II. En el aspecto musical no fue si no dar categoría de oficial a una práctica común de varias décadas atrás. En este sentido, el proceso a través del cual se consiguió la participación de la asamblea en la música litúrgica fue muy similar a la practicada por el luteranismo en los siglos XVI y XVII.

Eso sí, para lograr la implicación máxima de los fieles, se consideró necesario hacer descender el nivel de complejidad (y también de calidad) de la música litúrgica, empleando mayoritariamente los estilos de corte popular y la música de moda en los años sesenta y setenta de la pasada centuria.

Aún así, no cabe duda alguna de que la Iglesia consiguió lo que perseguía: la masiva participación de los fieles en la ceremonia a través del canto.