phase

LITURGIA · TEOLOGÍA · PASTORAL · ESPIRITUALIDAD

Asís 1956

Suplemento digital

Núm. 382
Phase 66
(2026)

www.cpl.es

octubre / diciembre

phase

Suplemento digital

Núm. 382
Phase 66
(2026)

www.cpl.es

LITURGIA · TEOLOGÍA · PASTORAL · ESPIRITUALIDAD

Fundador
Pere Tena †

Director
José Antonio Goñi

Equipo de redacción
Elisenda Almirall
Lino Emilio Díez, sss
Quiteria Guirao
Gonzalo Guzmán
Gaspar Muñiz
Giovanni Zaccaria

Consejo
Francesc X. Aróztegui
Antonio Astigarraga
Joan Baburés
Paula Depalma
Mons. Aurelio García
Jaume González-Padrós
Jordi Latorre, sdb
Eduardo Pire
Juan Rego

Juan Javier Flores, osb (Asoc. Española de Profs. de Liturgia)
Maria Guarch (Centre de Pastoral Litúrgica)
Alejandro Pérez (Secretariado Nacional de Liturgia)
Jordi Puigdevall, osb (Abadía de Montserrat)
Jordi Font (Instituto de Liturgia *ad instar Facultatis*)

Publicado por

Centre de Pastoral Litúrgica

Diputació 231. 08007 Barcelona
☎ 933 022 235 – wa 619 741 047
cpl@cpl.es – www.cpl.es

Suplemento digital

Núm. 382
Phase 66
(2026)

www.cpl.es

phase

Asís 1956

Editorial

Asís 1956: setenta años después (José Antonio Goñi Beásoain de Paulorena) 423

Artículos

Juan Javier Flores Arcas
El Congreso Internacional de Liturgia Pastoral de Asís (1956) 429

Cayetano Cicognani
Discurso de apertura del Congreso Internacional de Liturgia Pastoral 439

Claudio Campesato
El gregoriano en el umbral pastoral. Hacia una hermenéutica del canto litúrgico tras Asís 1956 459

Juan José Silvestre Valor
La adoración eucarística, escuela de la permanencia. Presencia real y configuración de la vida cristiana en la cultura emotivista 469

Francesco Bonomo
El «Ordo exsequiarum» papal de Juan Pablo II: Un nuevo ritual para las exequias pontificias 493

Puntos de vista

Presencia española en el congreso de Asís de 1956 (Juan Javier Flores Arcas) 511

Resplandor artificial (Jaume González Padrós) 518

La liturgia, lugar de transmisión de la fe: A propósito del documento «Venite ad me» (José Antonio Goñi) .. 519

Crónica

«La memoria de María en el memorial de los misterios de Cristo». L Jornadas anuales de la Asociación Española de Profesores de Liturgia (Zaragoza 25-27 de agosto de 2026) 527

Crónica con historia

Crónica del Congreso (Asís 1956) (Francisco Miranda) 535

Vocabulario

Palio; Patena; Preces (Adolfo Lucas Maqueda) 555

Libros

Bibliografía reciente en alemán (Guillermo Rosas Díaz) 557

Flash litúrgico

¿Pancartas en el altar? (Jaume González Padrós) 561

Índice General

Índice general del año 66 (2026) 563

Suplemento digital

Claudio Campesato

El Adviento como primavera: exégesis litúrgica y función performativa del canto en el Occidente medieval CXIII

Álvaro Santos Iglesias

El canto en la liturgia. El patito feo de la música litúrgica CXXXVII

Adam Bartlett

Participación activa revisitada CLV

Suplemento digital – Núm. 382 – *Phase* 66 (2026) CXIII-CXXXV

El Adviento como primavera: exégesis litúrgica y función performativa del canto en el Occidente medieval*

Claudio Campesato

Abstract: Medieval liturgical exegesis presents Advent, although situated in autumn and winter, as a *tempus renovationis* analogous to spring. This study argues that the association arises from a theological reconfiguration of time grounded in the *adventus Domini*. Drawing especially on Prepositinus of Cremona and related traditions, it examines how medieval spring symbolism is transformed within liturgical interpretation. Particular attention is given to chant, especially the introit *Ad te levavi*, as the threshold of the Liturgical Year, and to manuscript initials, imagery, and notation. Advent's «spring» thus emerges as a coordinated phenomenon

Resumen: La exégesis litúrgica medieval presenta el Adviento, aunque situado en otoño e invierno, como un *tempus renovationis* análogo a la primavera. Este estudio sostiene que dicha asociación nace de una reconfiguración teológica del tiempo fundada en el *adventus Domini*. A partir, especialmente, de Prepositino de Cremona y de tradiciones afines, el artículo examina cómo el simbolismo medieval de la primavera se transforma dentro de la interpretación litúrgica. Se presta particular atención al canto, especialmente al introito *Ad te levavi*, entendido como umbral del año litúrgico, y a las iniciales, imágenes y notación de los manuscritos. La

* Traducción de Juan de Pablos de «Advent as Spring: Liturgical Exegesis and the Performative Role of Chant in the Medieval West», *Religions* 17(6) (2026) 704 [en línea] <https://doi.org/10.3390/rel17060704> [Consulta: septiembre 2026]. El original se publica bajo licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0): <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.

articulated through exegesis, chant, and manuscript culture.

Keywords: Advent, Gregorian chant, Liturgical Year, Middle Ages.

«primavera» del Adviento aparece así como un fenómeno unitario articulado mediante la exégesis, el canto y la cultura manuscrita.

Palabras clave: Adviento, año litúrgico, canto gregoriano, Edad Media.

Claudio Campesato es presbítero de la diócesis de Padua. Licenciado en canto gregoriano y en sagrada liturgia, actualmente prepara su doctorado en el Pontificio Instituto Litúrgico de Roma y enseña en el máster en Canto Gregoriano del Conservatorio della Svizzera italiana (Lugano). Compagina la investigación académica con la divulgación de temas litúrgico-musicales participando en el programa televisivo «Cristianità» de Rai Italia y con artículos en *L'Osservatore Romano* y en *El Debate*.

El tiempo litúrgico de Adviento presenta una llamativa paradoja hermenéutica. Situado dentro de los meses más oscuros del año, marcados por la contracción, la espera y una aparente latencia, es interpretado, sin embargo, en diversas fuentes medievales como un tiempo de renovación, de despertar e incluso como una «primavera» espiritual. Esta aparente disonancia entre la experiencia climática y el significado litúrgico invita a una investigación más detenida: ¿cómo puede un tiempo asociado al invierno ser entendido como un tiempo de florecimiento, y por qué medios se construye, transmite y actualiza ritualmente tal interpretación?

Este estudio sostiene que la asociación del Adviento con la primavera no es una simple metáfora poética, sino la expresión de una reconfiguración litúrgica y teológica del tiempo fundada en el *adventus Domini*, «la venida del Señor». Las tradiciones medievales de comentario litúrgico –especialmente las representadas por Prepositino de Cremona– comprenden el Adviento como

tempus renovationis, «un tiempo de renovación», un tiempo en el que la renovación no sigue los ritmos observables de la naturaleza, sino que procede de la iniciativa divina, por la cual *omnia nova facta sunt*, «todas las cosas han sido hechas nuevas».[1] Desde esta perspectiva, «primavera» designa no tanto una realidad climática cuanto la inauguración de un orden temporal renovado dentro de la vida litúrgica de la Iglesia.

Es precisamente dentro de este horizonte temporal renovado donde el canto asume una función decisiva. El canto de la liturgia no se limita a acompañar el significado del tiempo, sino que contribuye a hacerlo perceptible de manera ritual y sensible. En el umbral del año litúrgico, el introito *Ad te levavi* («A ti he elevado [mi alma]»)[2] puede entenderse, por tanto, no simplemente como una proclamación textual, sino como un gesto vocal y ritual de despertar, expectación y ascenso, vinculado a la promesa de renovación y liberación.[3] En este sentido, la *lex canendi* («ley del canto») aparece no como un suplemento ornamental de la doctrina, sino como uno de los modos privilegiados mediante los cuales el significado litúrgico es confesado, interiorizado y actualizado.[4]

La presente contribución adopta un enfoque interdisciplinar, reuniendo exégesis litúrgica, musicología y codicología. Comienza situando el simbolismo de la primavera dentro del imaginario medieval más amplio, antes de pasar a su reconfiguración específicamente litúrgica en la tradición de los comentarios, con especial

---

1 Praepositinus Cremonensis (Prepositino de Cremona), *Tractatus de Officiis*, ed. J. A. Corbett (Publications in Mediaeval Studies 21), Notre Dame: University of Notre Dame Press 1969, 4-5; Guillelmus Autissiodorensis (Guillermo de Auxerre), *Summa de Officiis Ecclesiasticis*, ed. F. Fischer, 2013, 101 [en línea] <https://kups.ub.uni-koeln.de/5330/1/guillelmus-diss-fischer-KUPS.pdf> [Consulta: 25 de noviembre de 2025].

2 Cf. *Cantus Index: Central Hub for Chant Research*, ed. University of Waterloo [en linea] <https://cantusindex.org> [Consulta: 16 de abril de 2026].

3 Cf. Praepositinus Cremonensis (Prepositino de Cremona), *Tractatus de Officiis*, ed. Corbett, 7.

4 Cf. L. Scappaticci, «Presentazione», en *Quod Ore Cantas Corde Credas. Studi in Onore di Giacomo Baroffio Dahnk*, ed. L. Scappaticci, Città del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana 2013, 5.

atención a Prepositino de Cremona. A continuación, examina el canto como medio privilegiado de la renovación del Adviento y ofrece un estudio de caso del introito *Ad te levavi* como umbral cantado del año litúrgico. Finalmente, considera cómo la cultura manuscrita –mediante iniciales ampliadas, programas figurativos y la configuración notada del íncipit– puede reforzar la misma lógica simbólica y teológica. Al situar la práctica musical en el centro de esta investigación, el artículo pretende mostrar que la «primavera» del Adviento no es simplemente descrita o imaginada, sino hecha perceptible dentro de la acción litúrgica concreta: actualizada sonoramente en el canto y, en determinados testimonios, articulada visualmente mediante la mediación manuscrita.

Aquí, «litúrgicamente perceptible» no remite a una experiencia subjetiva separada del rito, sino al modo en que el significado teológico es mediado mediante la convergencia simultánea del texto cantado, la posición ritual, el movimiento vocal y melódico, y la interpretación exegética. No se trata de afirmar que una fórmula melódica porte significado de manera aislada, sino de que, dentro de la acción litúrgica, texto, voz, melodía, ubicación ritual y exégesis medieval convergen para hacer perceptible la renovación del Adviento.

1. La primavera como categoría cultural y teológica en el imaginario medieval

Dentro del imaginario medieval más amplio, la primavera aparece como una estación paradigmática de *renovatio*, no solo en el discurso teológico y exegético, sino también en un amplio conjunto de expresiones literarias y culturales. Tanto las tradiciones latinas medievales como las vernáculas tratan la llegada de la primavera como una figura privilegiada de renovación, alegría y despertar vital. Lo que aquí importa no es simplemente la recurrencia de un tópico poético, sino la existencia de un código simbólico ampliamente compartido mediante el cual la transformación estacional se vuelve inteligible como lenguaje de vida restaurada y de nuevos comienzos.

Un testimonio particularmente representativo de este horizonte simbólico es la sección *Carmina veris et amoris* de los *Carmina Burana*,[5] donde la primavera es presentada reiteradamente como un momento de *rerum novitas* («renovación de las cosas») en el que tanto la naturaleza como la afectividad humana despiertan de nuevo. Así, el poema *Omnia sol temperat* proclama: «*Rerum tanta novitas in solemni vere… iubet nos gaudere*» («Tan gran renovación de las cosas en la solemne primavera… nos invita a alegrarnos»),[6] mientras que el conocido íncipit «*Ecce gratum et optatum ver reducit gaudia*» («He aquí que la grata y anhelada primavera trae de nuevo los gozos») evoca la reanimación integral del mundo sensible y del deseo humano.[7] Tales textos no se limitan a registrar un cambio de estación. Más bien articulan una gramática cultural compartida en la que el paso del invierno a la primavera significa el paso de la esterilidad a la fecundidad, de la tristeza a la alegría y de la inercia al movimiento.

El íncipit «*cedit hiems, tua durities*» («cede, invierno, tu dureza»)[8] expresa con particular claridad la transición de la constricción a la liberación asociada a la llegada de la primavera. Un movimiento comparable aparece también en la *cantio* pascual «*Cedit hiems eminus*»,[9] atestiguada en fuentes bohemias bajomedievales y transmitida después en la tradición de las *Piae Cantiones*. Lo que emerge de esta convergencia no es, por tanto, una acumulación

---

5 Cf. *Carmina Burana*. 2 vols, ed. D. A. Traill (Dumbarton Oaks Medieval Library), Cambridge-London: Harvard University Press 2018; Bayerische Staatsbibliothek: *Carmina Burana—BSB Clm 4660* [en línea], <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00085130> [Consulta: 16 de abril de 2026].

6 Ibíd., fol. 56v.

7 A. Bisanti, «*Cedit, hiems, tua durities* (CB 135): Esordio primaverile e inno all'amore», *Mediaeval Sophia* 8 (2010) 60-67.

8 Cf. Ibíd., 60ss.

9 Cf. J. Černý, «Vícehlasé písně konduktového typu v českých pramenech 15. století», *Miscellanea Musicologica* 31 (1984) 39-142; Cistercian Abbey Library, Vyšší Brod, *Hohenfurter Liederhandschrift*, Ms. 42, ca. 1410, con adiciones posteriores [en línea], <https://www.diamm.ac.uk/sources/1317/> [Consulta: 16 de abril de 2026].

dispersa de motivos, sino un campo simbólico estable en el que la primavera funciona como un lenguaje culturalmente disponible de renovación. El retorno de la luz, del calor, del canto, de la fertilidad y del movimiento se vuelve legible como algo más que un proceso natural: se convierte en una forma mediante la cual la transformación misma puede ser imaginada, expresada e interpretada.

La reflexión hermenéutica medieval proporciona el marco conceptual que hace posible tal lectura. Dentro de una visión pansemiótica de la realidad, las cosas visibles no se agotan en su apariencia inmediata, sino que significan un orden inteligible más profundo. Como escribe Juan Escoto Eriúgena, «*nihil enim visibilium rerum… quod non incorporale quid et intelligibile significet*» («nada existe entre las cosas visibles que no signifique algo incorpóreo e inteligible»).[10] En tal horizonte, el retorno cíclico de la primavera puede ser leído no solo como un acontecimiento natural, sino como un fenómeno portador de signo, capaz de mediar un significado teológico.[11]

Es precisamente dentro de este horizonte simbólico y hermenéutico donde se vuelve inteligible la reconfiguración litúrgica de las categorías estacionales. La liturgia medieval no se limita a reflejar el ciclo natural del año; más bien reordena la experiencia temporal según la lógica de la historia de la salvación. La correspondencia entre estaciones climáticas y tiempos litúrgicos no es, por tanto, inmediata ni necesaria. Como observa Prepositino de Cremona, la Iglesia «*utitur ordine praepostero: praeponit enim ver hiemi*» («usa un orden invertido: antepone la primavera al invierno»).[12] Esta inversión no es un adorno retórico, sino la expresión de una reorientación teológica del tiempo: la renovación ya no depende de los ritmos observables de la naturaleza, sino del *adventus Domini*.

---

10 Iohannes Scotus seu Eriugena (Joan Escoto Eriúgena), *Periphyseon (De Diuisione Naturae) Liber V*, ed. É.A. Jeauneau, Turnhout: Brepols 2003, 9.

11 Cf. U. Eco, *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, Milano: La nave di Teseo 2016, 97-140.

12 Propositino, *Tractatus de Officiis*, 7.

Desde esta perspectiva, «primavera» deja de designar simplemente un fenómeno climático y se convierte, en cambio, en una categoría teológica. Nombra la inauguración de un orden temporal renovado, fundado en la iniciativa divina. El código simbólico de la primavera, ya profundamente difundido en el imaginario cultural medieval, no es abandonado, sino asumido y transformado dentro del ámbito litúrgico. La cuestión no es que la liturgia tome prestada una metáfora estacional atractiva, sino que reinterpreta un lenguaje de renovación ya inteligible a la luz del misterio que celebra. Es desde dentro de este horizonte transformado que el Adviento puede ser entendido como un verdadero *tempus renovationis*, y a este desarrollo específicamente litúrgico se dirige ahora la sección siguiente.

2. El Adviento como «tempus renovationis» en la exégesis litúrgica medieval

A partir de esta reconfiguración litúrgica del simbolismo estacional, la exégesis litúrgica medieval articula con mayor precisión el significado teológico de la renovación, situándolo dentro de la estructura del tiempo sagrado. Es en este contexto, y con particular claridad en la obra de Prepositino de Cremona, donde el Adviento es entendido no simplemente como un tiempo preparatorio, sino como el momento inaugural de una economía temporal renovada, designada propiamente como *tempus renovationis*.

En el *Tractatus de officiis*, Prepositino enmarca el año litúrgico no según la sucesión de las estaciones naturales, sino según el despliegue del *adventus Domini*. El comienzo del año eclesial queda determinado, por tanto, no por una transición climática, sino por un acontecimiento teológico. La renovación no coincide con el retorno observable de la vida en la naturaleza; procede de la iniciativa divina que entra en la historia. En este sentido, la apertura del año litúrgico no marca simplemente una recurrencia, sino un comienzo fundado en la venida de Cristo y ordenado a su despliegue continuo en el tiempo sagrado.

Esta lógica temporal renovada se aclara ulteriormente mediante la conocida articulación cuádruple del Adviento: *primus adventus*

generalis, *primus particularis*, *secundus generalis*, *secundus particularis*.[13] Mediante este esquema, Prepositino extiende la lógica del *adventus* a varias dimensiones: la encarnación histórica, la venida interior de Cristo a los fieles, la venida general en el juicio y la venida particular en la muerte. El Adviento, por tanto, no queda reducido a la conmemoración de un acontecimiento pasado. Se convierte en el espacio litúrgico en el que las diversas modalidades de la venida divina son mantenidas juntas y hechas teológicamente inteligibles.

Dentro de tal marco, la categoría de *tempus renovationis* adquiere toda su fuerza. El *adventus* no es simplemente recordado; inaugura una condición de renovación ya operante. Esta perspectiva resuena en una exégesis litúrgica medieval más amplia, como

13 El siguiente pasaje es especialmente importante, puesto que expone la estructura cuádruple del Adviento de la que depende el presente argumento: «*Notandum quod quadruplex est adventus, scilicet primus adventus generalis et primus particularis et secundus generalis et secundus particularis: primus adventus generalis in quo factus est homo ut hominibus visibiliter appareret, de quo dictum est: "Hosanna filio David; benedictus qui venit in nomine Domini"* (Mt 21,9); *primus particularis quot cotidie venit in corda fidelium invisibiliter eius mandata implentium, sicut ipse ait: "Ego et Pater meus ad eum veniemus et mansionem apud eum faciemus"* (Jn 14,23); *secundus generalis in quo ipse veniet in futuro ad generale iudicium, de quo scriptum est*: "*Deus manifeste veniet"* (Sl 49,3); *secundus particularis est quo venit ad quemlibet fidelem in obitu suo, de quo dicit Iacobus*: "*Patientes estote usque ad adventum Domini"* (Sant 5,7), *de quo quadripartito adventu Domini in tempore Adventus cantatur et legitur quasi indifferenter nunc de hoc, nunc de illo*» («Debe señalarse que el Adviento es cuádruple, a saber: primera venida general, primera venida particular, segunda venida general y segunda venida particular. La primera venida general es aquella en la que se hizo hombre para aparecer visiblemente a los hombres, de la cual se dijo: "Hosanna al hijo de David; bendito el que viene en nombre del Señor" [Mt 21,9]. La primera venida particular es aquella por la que viene cotidianamente, de modo invisible, a los corazones de los fieles que cumplen sus mandamientos, como él mismo dice: "Yo y mi Padre vendremos a él y haremos morada en él" [Jn 14,23]. La segunda venida general es aquella en la que él vendrá en el futuro para el juicio general, de la cual está escrito: "Dios vendrá manifiestamente" [Sl 49,3]. La segunda venida particular es aquella por la que viene a cada fiel en su muerte, de la cual dice Santiago: "Tened paciencia hasta la venida del Señor" [Sant 5,7]. Acerca de esta cuádruple venida del Señor, en el tiempo de Adviento se canta y se lee casi indistintamente, unas veces sobre una, otras sobre otra») (Prepositino, *Tractatus de Officiis*, 4-5).

cuando Guillermo de Auxerre explica que la Iglesia comienza su oficio «desde el tiempo de la renovación» porque «*per adventum Domini omnia nova facta sunt*» («por la venida del Señor todas las cosas han sido hechas nuevas»).[14] Lo que está en juego, por tanto, no es un lenguaje decorativo de frescura, sino una afirmación teológica sobre el tiempo mismo: con la venida de Cristo ha comenzado un nuevo orden.

Esta interpretación no debe tomarse como una afirmación sobre la formación histórica más antigua del Adviento. El tiempo se desarrolló a través de diferentes configuraciones occidentales, incluidas formas preparatorias más largas, antes de ser recibido en los libros litúrgicos y comentarios medievales como la sección inicial del ciclo eclesiástico.[15] El presente argumento, por tanto, no se ocupa de reconstruir el origen del Adviento, sino de analizar la etapa exegética medieval en la que el Adviento es entendido como *tempus renovationis*: el comienzo de un tiempo sagrado renovado, fundado en el *adventus Domini* y expresado mediante la reanudación del canto litúrgico de la Iglesia.

Dentro de este horizonte, la imaginería tradicionalmente asociada a la primavera no es descartada, sino reinterpretada. Un caso particularmente significativo es el texto de Adviento «*Rorate caeli desuper et nubes pluant iustum*» («Destilad, cielos, desde lo alto,

---

14 Guillermo de Auxerres, *Summa de Officiis Ecclesiasticis*, 101.

15 Sobre la compleja formación histórica del Adviento, cf. A. Nocent, «Panoramica storica dell'evoluzione dell'Anno Liturgico», en *Anàmnesis. Introduzione storico-teologica alla liturgia*, vol. 6: *L'Anno Liturgico. Storia, teologia e celebrazione*, ed. A. J. Chupungco, Genova: Marietti 1988, 48-49. Nocent señala que el período de preparación anterior a la Navidad no tuvo su origen en Roma, sino que está atestiguado por primera vez en la Galia y en España, donde ya a finales del siglo IV se documentan formas más largas de preparación; en Roma, los formularios específicos para la preparación de la Navidad aparecen más tarde, en la segunda mitad del siglo VI, con una extensión que varía entre cuatro y seis semanas. Para una exposición histórica más amplia sobre los primeros libros litúrgicos romanos y el posterior desarrollo medieval del calendario romano, cf. J. A. Goñi Beásoain de Paulorena, *Historia del Año Litúrgico y del Calendario Romano* (Biblioteca Litúrgica 40), Barcelona: CPL 2010, 45-80, 81-117.

y que las nubes lluevan al justo» [Is 45,8]),[16] cuya imaginería de lluvia, fertilidad y descenso generativo es transferida del registro natural al registro teológico. Lo que importa aquí ya no es la regeneración cíclica de la tierra como tal, sino el descenso de la gracia y de la justicia en la historia.

Prepositino hace explícita esta reinterpretación cuando, comentando la antífona de Adviento, escribe: «*ad tempus vernum pertinet; tunc enim Deus homo factus est, omnia innovans*» («Pertenece al tiempo primaveral; pues entonces Dios se hizo hombre, renovando todas las cosas»).[17] En otro lugar, en una formulación de notable concisión, afirma que la Iglesia «*utitur ordine praepostero: praeponit enim ver hiemi*» («usa un orden invertido: antepone la primavera al invierno»). Leídas conjuntamente, estas afirmaciones muestran que la designación del Adviento como «primavera» no es meramente poética. Expresa una inversión teológica fundada en el *adventus* renovador de Cristo.

Esta inversión implica una reorientación decisiva de la experiencia temporal. En el orden natural, la primavera marca el retorno visible de la vida; en el orden litúrgico, el Adviento marca su verdadero comienzo. La Iglesia, por tanto, anticipa, de forma simbólica y ritual, aquella renovación que en el orden observable aparecería solo más tarde. La «primavera» queda así desplazada de la meteorología a la teología: nombra no la estación que la naturaleza muestra, sino la novedad que la venida divina inaugura.

Por esta razón, *tempus renovationis* designa algo más que un segmento calendárico. Nombra un modo de participación en el propio *adventus*. La renovación inaugurada por Cristo no solo se anuncia en la doctrina, sino que se participa en ella mediante la acción litúrgica. Es precisamente en este punto donde el papel del canto se vuelve decisivo. Si el Adviento se constituye teológicamente como el comienzo del tiempo renovado, el canto

16 *Cantus Index: Central Hub for Chant Research*, ed. University of Waterloo: Cantus ID 501007.

17 Prepositino, *Tractatus de Officiis*, 11-12.

aparecerá como una de las primeras formas rituales en las que ese comienzo se hace perceptible dentro de la práctica eclesial.

3. El canto y la articulación litúrgica de la renovación

Si el Adviento, dentro de la exégesis litúrgica medieval, es entendido como *tempus renovationis*, entonces el canto debe ser considerado no como un adorno secundario de esa renovación, sino como una de las principales formas litúrgicas mediante las cuales esta se hace perceptible dentro de la práctica eclesial. La cuestión no es simplemente que el Adviento pueda ser descrito como una primavera espiritual, sino que esta condición temporal renovada es asumida por la Iglesia en actos rituales concretos, entre los cuales el canto ocupa un lugar privilegiado. Esto no significa que el canto agote el significado del Adviento; significa, más bien, que el canto es uno de los modos primarios por los que dicho significado se expresa, se recibe y se comparte en la celebración.

En la cultura litúrgica medieval, el canto no es externo al rito ni meramente decorativo. Pertenece al modo propio de manifestación del rito. El texto cantado es, al mismo tiempo, proclamación, oración y respuesta, y por esta razón participa directamente en la formación de la *doctrina* cristiana. En este contexto, el conocido principio *lex orandi, lex credendi*[18] puede especificarse, con la debida cautela, como una *lex canendi* («ley del canto»): aquello que la Iglesia canta, no solo lo recuerda, sino que lo confiesa y lo interioriza. La antigua fórmula para la institución del cantor lo expresa de manera concisa: «*Ut quod ore cantas, corde credas*» («para que lo que cantas con la boca lo creas con el corazón»).[19]

Este vínculo entre canto y fe adquiere una fuerza particular al comienzo del año litúrgico. El Adviento comienza no solo con lecturas y oraciones, sino también con la reanudación del canto de la Iglesia. Lo que se renueva, por tanto, no es únicamente la secuencia

18 Cf. P. de Clerck, «"Lex orandi, lex credendi": The Original Sense and Historical Avatars of an Equivocal Adage», *Studia Liturgica* 24 (1994) 178-200.

19 Cf. Scappaticci, «Presentazione».

de las celebraciones, sino la voz litúrgica del cuerpo eclesial, que vuelve a asumir la súplica, la expectación y la vigilancia. Históricamente, el Adviento incluyó formas ascéticas y penitenciales de preparación en algunas regiones occidentales, especialmente en contextos galicanos e hispánicos; sin embargo, otros testimonios, como las tradiciones ravenate y romana, acentúan su orientación teológica, espiritual y escatológica.[20] Las fuentes medievales examinadas aquí se sitúan dentro de esta historia más amplia y diferenciada, pero ponen el acento, sobre todo, en el Adviento como *tempus renovationis*: el comienzo del tiempo sagrado renovado y el momento en que la Iglesia reanuda su canto ordenado. En este sentido, el canto no se limita a acompañar el significado del tiempo; le da una forma pública, audible y comunitaria.

Prepositino de Cremona formula este punto con particular claridad cuando escribe: «*Aviculae in vere cantare incipiunt et Ecclesia cantum suum in Adventu inchoat, scilicet Antiphonarium et Graduale*» («los pajarillos comienzan a cantar en primavera, y la Iglesia comienza su canto en Adviento, a saber, el Antifonario y el Gradual»). La comparación no es incidental. Identifica el comienzo del canto como uno de los primeros marcadores sensibles del tiempo litúrgico renovado. La primavera no se invoca aquí como una analogía decorativa, sino como una clave para comprender lo que la Iglesia efectivamente hace en el umbral del Adviento: así como los pájaros comienzan su canto con el despertar de la estación, así también la Iglesia comienza de nuevo su canto ordenado al abrirse el año.

La referencia al Antifonario y al Gradual es especialmente significativa. Prepositino no habla de la música en términos genéricos; señala los libros litúrgicos concretos que contienen los repertorios

20 Sobre la formación histórica diferenciada del Adviento, cf. J. Castellano Cervera, *El Año Litúrgico. Memorial de Cristo y Mistagogía de la Iglesia* (Biblioteca Litúrgica 1), Barcelona: CPL 1994, 63-67. Castellano distingue las primeras formas hispánicas y galicanas de preparación ascética o penitencial de la tradición de Rávena, que caracteriza como más teológica y espiritual que penitencial, y del desarrollo romano, donde el Adviento asume una marcada orientación escatológica.

de canto del oficio y de la misa. La renovación, por tanto, no queda en el plano de un concepto abstracto. Queda vinculada a repertorios rituales concretos, a textos y melodías particulares, y a la efectiva reanudación del canto eclesial. Por esta razón, la imagen del canto de los pájaros es a la vez simbólica y práctica: ofrece una interpretación de la acción litúrgica de la Iglesia precisamente en el punto en que esa acción comienza de nuevo.

Desde esta perspectiva, el canto puede entenderse como una forma litúrgica de despertar. Da voz a la expectación y marca el reingreso de la comunidad en el tiempo sagrado renovado. Aliento, memoria, texto y movimiento melódico convergen en un único acto eclesial. El pensamiento litúrgico medieval presupone habitualmente esta estrecha relación entre significación y participación: lo que se articula en el rito no es simplemente presentado para la reflexión, sino apropiado mediante la práctica litúrgica repetida.

Tal lectura queda reforzada por la densidad bíblica y litúrgica del propio canto de Adviento. Su repertorio está tejido de expectación profética, invocación sálmica y vigilancia escatológica. La promesa ya pronunciada, la encarnación ya realizada y el cumplimiento todavía esperado son mantenidos juntos en un único horizonte litúrgico. Así, la liturgia cantada se convierte en uno de los lugares privilegiados en los que el Adviento se vive tanto como memoria del Señor que vino como orientación renovada hacia aquel que viene.

Por esta razón, los cantos iniciales del Adviento merecen una atención particular. En el umbral del año litúrgico, hacen algo más que introducir una secuencia de formularios. Establecen un modo de entrar en el tiempo sagrado. Sus textos, su posición ritual y su perfil melódico hacen perceptible la transición que el propio tiempo significa. Es aquí, sobre todo en el caso del introito *Ad te levavi*, donde el carácter primaveral del Adviento se vuelve no solo conceptualmente inteligible, sino litúrgicamente audible.

4. El umbral cantado del Adviento

En el umbral de este tiempo litúrgico renovado, el introito *Ad te levavi*[21] asume una función de particular importancia. No es simplemente un canto más dentro del repertorio de Adviento, sino el primer canto de la misa en la apertura del año litúrgico. Precisamente por esta razón, debe leerse no solo como un íncipit textual, sino como un umbral ritual: el punto en el que la Iglesia, tras haber atravesado el ciclo del año, reingresa en el tiempo sagrado mediante un nuevo acto de elevación vocal. El comienzo del Adviento, por tanto, no solo queda señalado, sino que se hace audible.

Este umbral litúrgico es preparado por el último domingo del ciclo precedente. La teología litúrgica medieval lee la transición con notable coherencia: el último formulario antes del Adviento anuncia ya la renovación que viene mediante la promesa profética. El oráculo de Jeremías –«*Ecce dies veniunt, dicit Dominus, et suscitabo David germen iustum*»– («he aquí que vienen días, dice el Señor, y suscitaré a David un germen justo») (Jr 23,5), es proclamado mientras el mundo natural entra en el declive otoñal, cuando los árboles pierden las hojas en lugar de producir brotes. Precisamente en este contraste, los comentaristas medievales perciben la fuerza de la promesa: lo que se anuncia no es una renovación estacional visible, sino una verdadera e inminente liberación. La misma lógica litúrgica queda reforzada por la aclamación evangélica «*Hic est vere Propheta, qui venit in mundum*», «este es verdaderamente el Profeta, el que viene al mundo» (Jn 6,14). En la concisa formulación de Prepositino, estas proclamaciones escriturísticas constituyen una «*certa promissio vere liberationis*», «una promesa cierta de verdadera liberación».[22]

El formulario precedente da ya a esta promesa una voz litúrgica mediante el introito «*Dicit Dominus*: *ego cogito cogitationes pacis et non afflictionis; invocabitis me, et ego exaudiam vos; et reducam captivitatem vestram de cunctis locis* («dice el Señor: yo pienso

21 *Cantus Index: Central Hub for Chant Research*.

22 Prepositino, *Tractatus de Officiis*, 7.

pensamientos de paz y no de aflicción; me invocaréis y yo os escucharé; y haré volver vuestra cautividad de todos los lugares») (Jr 29,11-14).[23] Así, la liturgia no se limita a escuchar la promesa; comienza ya a orarla.

El introito del primer domingo de Adviento recibe y transforma esta promesa en un nuevo acto de súplica. Tomando como base el salmo 24(25),1, el canto comienza: «*Ad te levavi animam meam*». En la tradición del comentario litúrgico, esta apertura se lee como la respuesta inmediata de la Iglesia a la venida prometida del Liberador. Prepositino formula la transición con una notable economía teológica y retórica: «*Audita promissione Liberatoris, respirans clamat: "Ad te levavi animam meam"*» («habiendo escuchado la promesa del Liberador, recobrando el aliento, clama: "A ti he elevado mi alma"»)[24]. El sujeto aquí no es el individuo aislado, sino el propio cuerpo eclesial, que, después de escuchar la promesa, toma aliento y comienza de nuevo.

Esta expresión, *respirans clamat*, merece particular atención. Sugiere mucho más que una respuesta emocional genérica. El aliento se encuentra aquí ya en el umbral del canto. La Iglesia no se limita a comprender la promesa; la inhala y le da voz. En este sentido, el comienzo del Adviento queda configurado como un acto de respiración renovada, en el que la expresión litúrgica se convierte en uno de los primeros signos corporales del nuevo tiempo. Teológicamente, la imagen es exacta: la renovación no entra como concepto abstracto, sino como aliento recobrado, voz liberada e invocación iniciada.

El testimonio de Prepositino es especialmente significativo porque va más allá del contenido semántico del íncipit sálmico. Al comentar *Ad te levavi*, se dirige a su realización vocal y melódica dentro de una retórica explícita del despertar: «*Verum quia etsi quidam excitantur, alii somno torpent, idcirco cantor elevat vocem suam clamando: "Ad te levavi animam meam"; non incipiendo a superiori descendit inferius sed potius incipiendo ab inferiori ascendit superius*

23 *Cantus Index: Central Hub for Chant Research*.

24 Prepositino, *Tractatus de Officiis*, 7.

in nota, quod proprium est excitantis. Hoc idem notatur in Epistola que sequitur, scilicet: "Hora est iam nos de somno surgere" » («Pero porque, aunque algunos son despertados, otros yacen adormecidos por el sueño, por eso el cantor eleva su voz clamando: "A ti he elevado mi alma"; no comienza desde una altura superior para descender hacia abajo, sino que más bien comienza desde abajo y asciende hacia lo alto en la línea melódica, lo cual es propio de quien despierta a los que duermen. Lo mismo se indica en la epístola que sigue, a saber: "Ya es hora de levantarnos del sueño"» [Rom 13,11]).[25] El cantor no se limita a pronunciar un texto de elevación; la propia línea melódica comienza abajo y asciende hacia lo alto, un movimiento interpretado como propio de quien despierta a los que duermen. Prepositino ancla después esta interpretación en la epístola que sigue, Romanos 13,11: «Ya es hora de levantarnos del sueño». El gesto vocal ascendente queda así enmarcado por el comentarista entre *somno torpent* y de *somno surgere*.

El texto del introito intensifica esta dinámica mediante el verbo *levavi*. El comienzo del año litúrgico se expresa como elevación: el alma es levantada hacia el Señor antes de que el ciclo celebrativo continúe desplegándose. Este movimiento ascendente no es incidental, sino estructuralmente decisivo. Si el responsorio *Aspiciens a longe*,[26] cantado en el oficio de Adviento, había extendido ya la mirada hacia el horizonte de aquel que viene, *Ad te levavi* interioriza ese movimiento y le da una forma más explícitamente ascensional. La Iglesia ya no solo mira; se eleva en súplica. El paso de la visión a la elevación marca el tránsito de la expectación percibida a la expectación puesta en acto.

El canto gregoriano constituye un repertorio en el que las fórmulas melódicas recurrentes desempeñan un papel importante en la transmisión, la memorización y la ejecución.[27] Precisamente por

25 Prepositino, *Tractatus de Officiis*, 7-8.

26 *Cantus Index: Central Hub for Chant Research*.

27 Sobre la relación entre organización formularia, transmisión oral, escritura y memoria en la música medieval, cf. A. M. Busse Berger, *Medieval Music and the Art of Memory*, Berkeley: University of California Press 2005.

esta razón, el perfil melódico de *Ad te levavi* no debe aislarse de las palabras, de la posición ritual y de la tradición exegética que lo activan. Una fórmula nunca se escucha en abstracto, sino como palabra cantada, configurada por el acento, la articulación silábica, el contorno melódico y la ubicación litúrgica. Lo que distingue a *Ad te levavi* en el caso presente no es la absoluta singularidad de su gesto melódico, sino el hecho de que Prepositino lee este íncipit, en este umbral ritual, como un movimiento vocal ascendente propio de quien despierta: «*Quod proprium est excitantis*». Como se ha señalado más arriba, este movimiento está enmarcado entre *somno torpent* y de *somno surgere*. El peso teológico del canto reside, por tanto, en la convergencia de posición ritual, texto cantado y movimiento melódico interpretado exegéticamente, más que en el perfil melódico considerado de forma aislada.

Por esta razón, *Ad te levavi* no puede reducirse a una fórmula sálmica simplemente reutilizada por la liturgia. En este punto preciso del calendario y en esta posición ritual concreta, se convierte en el gesto inaugural de Adviento de la Iglesia. Su función es simultáneamente mnemónica, teológica y litúrgica: recuerda la promesa divina, interpreta el tiempo como un comienzo y da voz a la primera respuesta mediante la cual los fieles entran en ese comienzo. El canto no se limita a hablar de renovación; marca el reingreso de la Iglesia en el tiempo sagrado renovado.

El caso de *Ad te levavi* muestra también con particular claridad cómo la exégesis litúrgica medieval no separa el texto de la acción.[28] El comentario del canto es inseparable del rito en el que se canta. La promesa de paz y liberación, el aliento restaurado, el movimiento ascendente del alma y el comienzo del ciclo anual convergen en un único momento litúrgico. Lo que, a primera vista, parece ser solo el canto inicial de un formulario es en realidad un denso acontecimiento liminar, en el que coinciden teología, Escritura, secuencia ritual y práctica vocal.

---

28 Cf. G. Althoff, «Gefühle in der öffentlichen Kommunikation des Mittelalters», en C. Benthien – A. Fleig – I. Kasten (eds.) *Emotionalität. Zur Geschichte der Gefühle*, Colonia: Böhlau 2000, 86.

Precisamente, esta convergencia convierte a *Ad te levavi* en un caso privilegiado para comprender el Adviento como primavera espiritual. El tiempo no comienza simplemente porque lo diga el calendario, ni siquiera porque la tradición del comentario lo llame *tempus renovationis*, sino porque la Iglesia comienza de nuevo a cantar de un modo propio del despertar, de la expectación y del ascenso. En este sentido, el introito puede entenderse como la primera forma audible de la renovación del Adviento: el momento en que el nuevo tiempo se hace presente no solo en el pensamiento, sino en el canto.

5. Articulaciones visuales y sonoras de «Ad te levavi»

El significado de *Ad te levavi* no está mediado únicamente por el comentario litúrgico y la secuencia ritual, sino también por la forma material del propio libro litúrgico. En este punto, la cuestión ya no es simplemente qué significa el *introito*, sino cómo ese significado se hace perceptible en la página. Los libros medievales de canto no se limitan a conservar textos y melodías como mero registro. También configuran las condiciones en las que el canto se aprende, se prepara, se recuerda y se ejecuta.[29] Por esta razón, la presentación visual y neumática de un íncipit como *Ad te levavi* pertenece al propio fenómeno teológico y litúrgico.

Un primer elemento es la inicial ampliada. Tanto en los libros de la misa como en los del oficio, la A inicial se escribe con frecuencia a una escala notablemente mayor que la del texto circundante. Esto puede observarse, por ejemplo, en *Ad te levavi*[30] y en *Aspiciens a longe*.[31] Tal ampliación no es simplemente ornamental. Marca el canto como un íncipit en sentido fuerte: no solo el comienzo de

29 Cf. G. Cattin, *La monodia nel Medioevo*, Torino: EDT ²1991, 73.

30 St. Gallen, Stiftsbibliothek. *Cod. Sang. 374: Gradual and Lectionary with Epistles and Gospels*, 3. San Galo, mediados del siglo xi [en línea], <https://www.e-codices.unifr.ch/en/list/one/csg/0374> [Consulta: 16 de abril de 2026].

31 St. Gallen, Stiftsbibliothek. *Cod. Sang. 390: Antiphonarium Officii*, 3. San Galo, ca. 990-1000 [en línea], <https://www.e-codices.unifr.ch/en/list/one/csg/0390> [Consulta: 16 de abril de 2026].

un texto, sino la apertura de una secuencia litúrgica dotada de particular peso.

En algunos testimonios, este énfasis visual se enriquece aún más mediante elementos figurativos o zoomórficos. El Gradual de Klosterneuburg del siglo XII, conservado actualmente en Graz, ofrece un ejemplo especialmente sugerente: dentro de la A ampliada de *Ad te levavi*, aparecen dos pájaros aferrados a la forma de la letra.[32] Leído a la luz de la afirmación de Prepositino según la cual los pájaros comienzan a cantar en primavera y la Iglesia comienza su canto en Adviento, este detalle puede entenderse como algo más que un embellecimiento decorativo. Se convierte en una contraparte visual de una interpretación litúrgica ya presente en la tradición exegética: el comienzo del canto como signo de vida renovada.[33]

El manuscrito de Sens hace esta convergencia todavía más explícita. Allí, la A inicial de *Ad te levavi* está habitada por un clérigo que eleva a un niño pequeño.[34] La imagen no se limita a ilustrar el salmo. Da forma visible a la acción expresada por el verbo *levavi*. Dentro de un horizonte simbólico medieval, el niño puede ser leído como imagen del *anima*;[35] la miniatura figuraría entonces, de forma concreta y concentrada, la elevación del alma articulada verbalmente por el canto. De este modo, la página no se limita a acompañar el texto. Lo interpreta.

Pero la página habla no solo mediante la miniatura y la escritura. También la notación merece atención. A diferencia de los testimonios en los que la A inicial se dispone sobre un neuma bisónico

---

32 Universitätsbibliothek Graz. *Graduale cum neumis*. Ms 0807, fol. 1ᵛ. Klosterneuburg (?), siglo XII [en línea], <https://unipub.uni-graz.at/obvugrscript/content/structure/5564576> [Consulta: 16 de abril de 2026].

33 Prepositino, *Tractatus de Officiis*, 7.

34 Sens, Médiathèque Jean-Christophe Rufin. *Missel de Saint-Pierre-le-Vif, suivi des séquences*. Ms. 18, pág. 1. Primera mitad del siglo XIII [en línea], <https://arca.irht.cnrs.fr/ark:/63955/md439z904071> [Consulta: 16 de abril de 2026].

35 Cf. A. Borghini, «Antiche rappresentazioni dell'anima», *Lares* 4 (1989) 431-440.

descendente,[36] el manuscrito de Sens coloca la sílaba inicial sobre un neuma monosónico más bajo que la altura que sigue en *Te*, de modo que la línea melódica asciende rápidamente hacia *levavi*. Los neumas diastemáticos iniciales de *Ad te levavi* pueden leerse, por tanto, como el trazado de un ascenso casi inmediato de una quinta. Leída con la debida cautela, esta característica específica del manuscrito resulta significativa porque da impulso sonoro a la fuerza ascensional ya articulada por el verbo *levavi* y mostrada por la miniatura. El alma no solo se describe y se representa elevándose; también inicia musicalmente su ascenso. En este sentido, el intervalo inicial puede interpretarse como un signo audible de despertar y proclamación, coherente con la imaginería de Adviento más amplia de alerta y anuncio, e incluso sugerir un equivalente musical de *Canite tuba in Sion*, «Tocad la trompeta en Sión» (Jl 2,1).[37] Música y voz contribuyen así a configurar el carácter anunciador del íncipit: despierta, llama y anuncia la llegada del que viene.

Esta convergencia de elementos verbales, visuales y neumáticos ayuda también a aclarar la función práctica del libro litúrgico. Si los antifonarios y graduales se utilizaban no solo en la celebración, sino también en la preparación y transmisión del canto,[38] entonces la página importaba antes de que el canto fuese escuchado en la liturgia. El cantor encontraba el introito no solo como sonido ejecutado, sino también como materia de estudio, memorización e interiorización a través del códice. La configuración visual y musical del íncipit pertenece, por tanto, a la propia formación de la percepción litúrgica: dispone al cantor y al lector a reconocer el movimiento del canto antes de que ese movimiento sea plenamente actualizado en la ejecución.

Visto de este modo, el manuscrito de Sens resulta especialmente

36 Cf. *Graduale Triplex: Seu Graduale Romanum Pauli PP. VI Cura Recognitum et Rhythmicis Signis a Solesmensibus Monachis Ornatum, Neumis Laudunensibus (Cod. 239) et Sangallensibus (Codicum San Gallensis 359 et Einsidlensis 121) Nunc Auctum*, Solesmes: Abbaye Saint-Pierre 1979, 15.

37 *Cantus Index: Central Hub for Chant Research*.

38 Cf. Cattin, *La monodia nel Medioevo*, 73.

valioso porque permite que la interacción de estos diversos registros emerja con inusual claridad. Texto, miniatura y notación no están yuxtapuestos como capas inconexas; más bien cooperan en la articulación de una única dinámica de elevación. Las palabras nombran este movimiento, la imagen le da forma visible y los neumas, si se acepta esta lectura de la notación, permiten que empiece a sonar. La página material se convierte así en un lugar en el que la renovación de Adviento no solo se expresa conceptualmente, sino que se hace perceptible mediante la vista y el oído.

Por esta razón, el testimonio codicológico no debe tratarse como un apéndice secundario de la interpretación de *Ad te levavi*. Extiende esa interpretación al orden sensible. Lo que la exégesis de Prepositino y la secuencia litúrgica establecen teológicamente, la página manuscrita lo hace perceptible en el plano de la experiencia. El comienzo del Adviento, por tanto, no solo se lee y se canta; también se ve y se anticipa mediante la mediación concreta del libro litúrgico. En este sentido, la propia página participa en el despertar anual del canto al formar la mirada, la memoria y el oído para el comienzo renovado del año eclesial.

6. Conclusiones

El presente estudio ha sostenido que la asociación del Adviento con la «primavera», en el pensamiento litúrgico medieval, no es una metáfora marginal ni un simple préstamo decorativo de la imaginería estacional. Más bien, surge de un proceso coherente de reinterpretación litúrgica y teológica. Dentro del imaginario medieval más amplio, la primavera funciona como un código simbólico de renovación ampliamente disponible; dentro del ámbito litúrgico, sin embargo, ese código es reorientado decisivamente según la lógica del *adventus Domini*. Lo que está en juego no es, por tanto, la simple transposición de una estación natural a un registro religioso, sino la reconfiguración de la experiencia temporal misma a la luz de la venida divina.

Desde esta perspectiva, la categoría de *tempus renovationis*, articulada con particular claridad por Prepositino de Cremona, resulta central. No designa simplemente el comienzo de un ciclo litúr-

gico, sino la inauguración de una condición temporal renovada, fundada en la venida de Cristo. La inversión señalada por los comentaristas medievales –según la cual la «primavera» precede al «invierno»– aparece así no como una curiosidad retórica, sino como la expresión de un orden teológico en el que la renovación ya no depende de los ritmos de la naturaleza, sino de la iniciativa de la historia de la salvación.

Dentro de este horizonte temporal renovado, el canto asume una función privilegiada. El comienzo del año litúrgico no solo se anuncia en el comentario ni se estructura en el calendario; recibe también una forma pública y audible en el canto reanudado de la Iglesia. En este sentido, el canto no es un ornamento externo añadido al significado del Adviento, sino uno de los principales medios litúrgicos mediante los cuales dicho significado se hace perceptible y se comparte comunitariamente. La noción de *lex canendi*, entendida con cautela, sigue siendo útil aquí: aquello que la Iglesia canta, no solo lo proclama, sino que lo recibe e interioriza dentro del acto celebrativo.

El caso de *Ad te levavi* hace visible esta dinámica con particular concentración. Situado en el umbral del año litúrgico, el introito reúne en un único momento la promesa profética, la respuesta eclesial, el aliento renovado y el movimiento ascendente del alma. Leído en continuidad con el último domingo del ciclo precedente y con el comentario de Prepositino, el canto aparece no simplemente como la apertura de un formulario, sino como la primera respuesta articulada de la Iglesia a la promesa de liberación. Su *levavi* marca el comienzo del Adviento no solo como secuencia, sino como elevación.

La extensión del análisis a la cultura manuscrita confirma que este comienzo está mediado en más de un registro. Las iniciales ampliadas, la imaginería aviar, las representaciones figurativas del ascenso y la configuración notada del íncipit muestran que el libro litúrgico hace algo más que conservar un repertorio. Participa en la transmisión y en la articulación sensorial del significado litúrgico. Lo que el comentario establece conceptualmente y lo que el canto realiza en la ejecución puede ser también preparado,

interpretado y anticipado por la propia página. De este modo, la renovación del Adviento se hace accesible no solo mediante palabras y melodía, sino también mediante la forma visual y la disposición codicológica.

Considerados en conjunto, estos elementos sugieren que la comprensión medieval del Adviento como «primavera» se capta mejor como un fenómeno simbólico y litúrgico coordinado. Se despliega a través de la exégesis, el canto y la mediación manuscrita, e invita a los fieles a entrar en un orden renovado del tiempo mediante un orden igualmente renovado de percepción. El Adviento, por tanto, no es simplemente descrito como un tiempo de comienzo; se vive como tal mediante las prácticas convergentes por las que la Iglesia lee, canta, ve y recuerda.

Novedades



20,00 €

Liturgia en tiempos de inclemencia

Por *AA.VV.* 120 págs.
Colección *Culmen et fons* 27

Ponencias de las XLIX Jornadas de la Asociación Española de Profesores de Liturgia, celebradas en Guadalajara del 26 al 28 de agosto de 2025.



25,00 €

Una catedral de alabanza. Espiritualidad del tiempo en la Liturgia de las Horas

Por *Olivier-Marie Sarr.* 140 págs.
Colección *Biblioteca Litúrgica* 73

El autor aborda la cuestión de la santificación del tiempo a través de la oración de la Iglesia, con una recepción limitada, fragmentada o directamente marginal en amplios sectores del Pueblo de Dios, y lo hace desde una perspectiva que conjuga teología litúrgica, antropología del tiempo y experiencia espiritual concreta.

CPL editorial

El canto en la liturgia. El patito feo de la música litúrgica*

Álvaro Santos Iglesias

Abstract: The article examines the nature and ministerial function of liturgical music, emphasizing its integration into the celebration and its contribution to the participation of the faithful. It traces its historical development, with particular attention to the renewal promoted by the Second Vatican Council and the main musical trends that emerged thereafter. It analyzes the criteria guiding the selection of chants and their suitability for liturgical celebrations. Finally, it highlights the need to strengthen musical and liturgical formation, improve available resources, and promote greater appreciation of singing within Christian communities.

Keywords: participation, liturgical music, liturgical reform, liturgical singing, Second Vatican Council.

Resumen: El artículo examina la naturaleza y la función ministerial de la música litúrgica, destacando su integración en la celebración y su contribución a la participación de los fieles. Recorre su evolución histórica, con especial atención a la renovación impulsada por el Concilio Vaticano II y a las principales corrientes musicales surgidas posteriormente. Analiza los criterios que deben orientar la selección de los cantos y su adecuación a la acción litúrgica. Finalmente, señala la necesidad de fortalecer la formación musical y litúrgica, mejorar los recursos disponibles y promover una mayor valoración del canto en las comunidades cristianas.

Palabras clave: Concilio Vaticano II, canto litúrgico, música litúrgica, participación; reforma litúrgica.

Álvaro Santos Iglesias es periodista y community manager del Coro San Marcos de Madrid.

---

* Artículo publicado en «Pliego» de la revista *Vida Nueva* 3466 (11-17 de julio de 2026).

Una canción religiosa puede llenar un estadio o alcanzar los primeros puestos en Spotify. Una Pasión para coro y orquesta es capaz de poner en pie al público de un auditorio durante muchos minutos. Una canción «de misa» es solo eso: una canción de misa. Es como el patito feo. Sin embargo, es lo más bonito que puedes hacer cuando celebras la Eucaristía. Lo recordaba el papa León XIV en su visita a España:

> Nuestro corazón necesita cantar, es decir, interpretar los acontecimientos y las situaciones celebrando con los demás el sentido que irradian. Para la Iglesia, esto ocurre de manera singular en la liturgia, el gran memorial de la historia que nos ha salvado.

Para ello, es preciso conocer las características, los orígenes y la evolución de la música litúrgica, escuchar al Magisterio, respetar la tradición y el tesoro musical que nos han legado, y estar determinados a fomentarla y difundirla.

1. ¿Qué es la música litúrgica?

¿Música religiosa, sacra, litúrgica? Hablamos de «música religiosa» para referirnos a toda la música que busca a Dios, habla de Él o expresa la experiencia de fe del artista.

Cabrían aquí canciones como *Dios es un «stalker»*, de Rosalía, o temas más confesionales, como Gólgota, la canción con la que el joven cantante Ángel Catela se estrenó en la fiesta de la Resurrección el pasado mes de abril. Y podríamos considerar si la confesión de Amaia Montero y La Oreja de Van Gogh –«yo creo en Dios, pero a mi manera»– está más cerca de la música religiosa o del marketing.

«Música sacra» y «música litúrgica» son conceptos más específicos. Parto en este artículo de las reflexiones de los jesuitas Diogo Couceiro y Bert Daelemans y de la cantautora y pastoralista Maite López, publicadas en la revista Sal Terrae (enero de 2026) sobre «la música en la experiencia de fe». Por supuesto, de la lectura de los documentos eclesiales: el motu proprio de Pío X *Tra le sollicitudini* (1903); la constitución conciliar *Sacrosanctum Concilium* sobre la sagrada liturgia (1963), y la instrucción pastoral *Musicam sacram*

(1967). He tenido en cuenta también recientes artículos, entrevistas, pódcast, etc.

Musicam sacram entiende por música sagrada

> aquella que, creada para la celebración del culto divino, posee las cualidades de santidad y de perfección de formas [...] se designa aquí: el canto gregoriano, la polifonía sagrada antigua y moderna, en sus distintos géneros, la música sagrada para órgano y para otros instrumentos admitidos, y el canto sagrado popular, litúrgico y religioso (MS 4).

¿Se podría entender, según esto, que música sacra y música litúrgica son lo mismo? No parece que entren «en el mismo saco» obras tan diferentes como la *Missa Solemnis*, de Beethoven; la *Misa cantada* en castellano, de Tomás Aragüés; o la canción *No adoréis a nadie*, de Luis Alfredo Díaz.

1.1. Parte de la liturgia

Diogo Couceiro señala que el Vaticano II introdujo un punto novedoso al considerar la música litúrgica, más que un estilo musical, una función. Una función «ministerial» (*SC* 112), que consiste en glorificar a Dios y santificar a los hombres, siendo así que «la música sacra será tanto más santa cuanto más íntimamente esté unida a la acción litúrgica» (*SC* 112).

Así lo expresa Marcos Torres, profesor de la Universidad de Navarra:

> No se canta en la liturgia, sino se canta la liturgia [...]. En la celebración del misterio, la música no es decoración o complemento, sino el mismo *ritus* [ritual] y la misma *prex* [oración].

Explica Bert Daelemans:

> La música en la Eucaristía no es un simple ornamento, sino un camino para entrar en el misterio […]. Se muestra como respuesta agradecida a la revelación de Dios; participación sacramental en la acción de Cristo; obra del Espíritu Santo en la comunidad; expresión de la comunión eclesial y anticipo del canto eterno del Reino.

Como dice Maite López,

> en la Eucaristía, la música resalta el carácter asambleario de la celebración y constituye un elemento de gran valor; no es adorno, sino expresión profunda del alma y medio de encuentro con Dios.

1.2. Claves de la música litúrgica

Resumiendo las indicaciones de los documentos posconciliares, Couceiro concluye que, para la liturgia, solo es adecuada la música que «por su lenguaje, forma y sobriedad, sirve al rito, favorece la participación de la asamblea y conduce al misterio, sin convertirse en protagonista». Y señala algunas claves: que sea una música bella; que haya sido creada expresamente para el uso litúrgico; que ponga su melodía y su armonía al servicio del texto, bíblico o inspirado; que tenga un lenguaje, musical e idiomático, accesible para la asamblea, y que subordine la instrumentación al canto, como acompañamiento a este.

Añade, a continuación, una clave importante, derivada de la inculturación:

> Que el lenguaje musical esté en consonancia con la realidad concreta de la asamblea y en armonía con las demás expresiones artísticas del espacio celebrativo.

La música no debe ser la misma en una misa de un campamento juvenil, con una asamblea de adolescentes y jóvenes y celebrada en un pinar al aire libre, que en la toma de posesión de un arzobispo en la catedral, ante una asamblea en la que hay personas de todas las edades, procedencias y sensibilidades eclesiales. Y, aunque no son excluyentes, no es lo mismo cantar una antífona gregoriana en un templo románico en un pueblo de Castilla que el Aleluya de Haendel en una iglesia barroca.

A las claves anteriores, deberíamos añadir, al menos, otras tres: que esté en consonancia con el tiempo litúrgico y el momento celebrativo; que sea universal (como lo es la Eucaristía para que cualquier persona se reconozca en ella, y pueda compartir y celebrar la fe en medio de una comunidad diferente a la suya),

y que tenga una duración adecuada, sin interrumpir ni alargar innecesariamente el ritmo de la celebración.

1.3. ¿Qué se canta?

Los cantos de la misa acompañan y se integran en las acciones litúrgicas correspondientes. Se dividen en cantos del Ordinario, cuyos textos son invariables en todas las misas –*Kyrie* o Señor ten piedad, Gloria, Credo, Santo y *Agnus Dei* o Cordero de Dios; también el Padrenuestro y la Doxología–, y cantos del Propio, cuyos textos, de inspiración bíblica, cambian según el tiempo litúrgico o la fiesta del día –introito (canto de entrada), salmo responsorial, aleluya,ofertorio y comunión–.

Cada celebración tiene sus propias antífonas para la entrada, el ofertorio y la comunión, además de un salmo responsorial. Estos textos se encuentran en los libros oficiales de la Iglesia: el *Graduale Romanum* (1974), que contiene el repertorio oficial en gregoriano para la misa, y el *Graduale simplex* (1967), con una selección del repertorio gregoriano más sencillo, así como otras melodías que buscan facilitar el canto de la asamblea, tanto del Ordinario como del Propio. Hay quien considera que muchos textos litúrgicos están «quemados» o «gastados» y «necesitan renovarse». Sin embargo, cambiar esos textos no debe ser una decisión unilateral del compositor o el celebrante, sino de la jerarquía de la Iglesia: «Nadie, aunque sea sacerdote, añada, quite o cambie cosa alguna por iniciativa propia en la liturgia» (*SC* 22,3). León XIV ha incidido también en ello.

La *Ordenación General del Misal Romano* permite que los cantos del Gradual se sustituyan por otros:

> Se puede emplear, o bien la antífona con su salmo como se encuentra en el *Graduale Romanum* o en el *Graduale simplex*, o bien otro canto que convenga con la índole de la acción sagrada, del día o del tiempo litúrgico, cuyo texto haya sido aprobado por la Conferencia de los Obispos (OGMR 48; 74; 87).

En la mayor parte de las celebraciones –salvo, quizá, las misas conventuales o las solemnidades de las grandes catedrales– esta

sustitución es un hecho. Los cantos de entrada introducen en la celebración aludiendo al camino, la unidad, la escucha de la palabra o la mesa del altar, y los de comunión, cuando no hay un canto específico para el relato del evangelio del día, se refieren al alimento de la Eucaristía. Para el ofertorio, o bien se acompaña la procesión de dones con un canto *ad hoc*, o se aprovecha para introducir una pieza instrumental, un recitativo al estilo de Taizé, alguna pieza de polifonía clásica –*Cantate Domino*, Ave María, *O esca viatorum*…–.

La cuestión es si los cantos cumplen los requisitos que se piden: estar inspirados en los textos del día, estar en consonancia con la acción litúrgica a la que acompañan y haber sido convenientemente aprobados por la Conferencia Episcopal. Y que no se recurra de manera sistemática al mismo canto para todas las misas; como dice en su blog Óscar Valado, responsable de música de la Conferencia Episcopal Española,

> al seleccionar siempre los mismos cantos, estamos dando la categoría de «invariable» (cantos del ordinario de la misa) a lo que por definición es «variable»(cantos del propio de la misa).

El canto de paz ha sustituido muchas veces al Cordero de Dios, que acompaña a la fracción del pan, pero es recomendable dar prioridad a este rito. El canto final no pertenece en realidad a la celebración, que acaba con la bendición final. Frecuentemente, se canta –siempre y cuando no suponga un «secuestro» de la asamblea– un canto mariano, de alabanza, de envío misionero, etc.

2. Un poco de historia (y algunos nombres)

En España, el canto litúrgico primigenio fue el canto hispano, nacido alrededor de la segunda mitad del siglo IV, y que quedó configurado en el IV Concilio de Toledo, en el año 633, que fue presidido por san Isidoro de Sevilla. A partir del siglo VIII, se fueron imponiendo en toda Europa el rito franco-romano y el canto gregoriano.

El rito mozárabe, y su correspondiente canto, fue oficialmente sustituido por el rito franco-romano a partir del año 1080. Pese

a que algunas parroquias e iglesias mozárabes lo mantuvieron, fue poco a poco romanizándose y perdiendo su carácter propio. En el siglo XVI, el cardenal Cisneros fundó la capilla del Corpus Christi en la catedral de Toledo y ordenó la creación de un Misal y un Breviario, con la intención de hacer resurgir un rito que ya casi había desaparecido totalmente.

Ya en el siglo IX se pueden datar los primeros intentos de acompañar el canto gregoriano con otra voz. Y desde el siglo XIII se extiende una nueva notación musical, mensurada, frente a la escritura gregoriana, que obedece al ritmo natural de las palabras. Con la aparición de la *ars nova*, en el siglo XIV, la música polifónica comienza a entrar en las catedrales. Paralelamente, empiezan a detectarse «excesos» en la aplicación de la polifonía a la liturgia, y ya en 1324, el papa Juan XXII promulga la bula *Docta sanctorum patrum*, que prohíbe los métodos de esta nueva escuela que «olvida la devoción». Pero no es una prohibición total, como a veces se nos ha hecho creer, sustrayéndonos el último párrafo:

> Con esto, sin embargo, no queremos prohibir que de manera ocasional, especialmente en días festivos o en misas solemnes, y en los ya mencionados oficios divinos, se interpreten a partir del canto eclesiástico simple algunas consonancias que le den sabor a la melodía, como las octavas, las quintas, las cuartas y otras de este tipo, pero de tal manera que la integridad cuando tales consonancias deleitan el oído, fomentan la devoción y no permiten que los ánimos de los que salmodian a Dios se adormezcan [traducción del latín de Lourdes Martín-Albo].

El Concilio de Trento introdujo en los centros de formación del clero el estudio del canto, permitió la música instrumental –especialmente del órgano, frente a otros instrumentos– y optó por que la polifonía, reformada o depurada de los excesos anteriores, tuviera lugar en la liturgia.

Llegamos así al momento cumbre de la polifonía, con Palestrina (1525-1594) en Italia, o Tomás Luis de Victoria (1548-1611), «el Palestrina español», y Cristóbal de Morales (1500-1553) como máximas figuras en España y el motete como el género sacro por excelencia. No se puede olvidar, como precursores en la

polifonía religiosa, a Juan de Anchieta (1462-1523) o Francisco de Peñalosa (1470-1528). Discípulo de Morales fue Francisco Guerrero (1528-1599): su Pan divino es pieza casi obligada en el repertorio de cualquier coro polifónico, al igual que el Ave María de Victoria. Merecen también ser recordados Antonio de Cabezón (1510-1566), músico de cámara y capilla de Carlos V; Juan Bautista Comes (1568-1643), máximo representante de la escuela valenciana; y Melchor Robledo (1510-1586) en Zaragoza.

A principios del siglo xvii, vivió en Sevilla el presbítero, compositor y organista Francisco Correa de Arauxo (1584-1654). Ya en el siglo xviii, podemos mencionar al P. Antonio Soler (1729-1783), seguidor de la escuela de Domenico Scarlatti, que fue organista y director de coro del monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Algunas de sus composiciones, como su himno *Pange lingua*, construido a partir de una melodía gregoriana, son habituales en el repertorio clásico coral. Antonio Ripa (1721-1795) es también otra de las grandes figuras de la música sacra de este siglo.

En el siglo xix, el máximo exponente de la música sacra española es Miguel Hilarión Eslava (1807-1878), presbítero, compositor y musicólogo. Con más de 140 obras en su haber, fue también el autor de la Lira sacro hispana, una amplia antología de la música religiosa de los siglos xvi y xvii. Gran parte de su legado musical está recogido i puede consultarse en internet.[1] A caballo entre los siglo xix y xx, figura Vicente Goicoechea (1854-1916), considerado uno de los reformadores de la música religiosa española, adelantándose a la línea marcada por Pío X. A partir de este momento, encontramos a muchos compositores que, aun no siendo demasiado conocidos para el gran público, son relevantes en la historia de la música religiosa, tanto culta como popular. Destacamos alguno de ellos, mencionando la que es posiblemente su obra más interpretada en las iglesias españolas: Josep Rafael Carreras (1860-1931), autor de un *Tantum ergo* que se sigue cantando en muchas iglesias el Jueves Santo o el día del Corpus; Juan Ignacio Busca de Sagastizábal (1868-1950), a quien debemos el *Cantemos*

1 El portal [en línea], <www.hilarioneslava.org> [Consulta: mayo de 2026].

al Amor de los amores, himno del XXII Congreso Eucarístico Internacional (Madrid, 1911); Eduardo Torres (1872-1934), con sus motetes al Sagrado Corazón; Josep Cumellas (1875-1940), con sus dos Pasiones; Valeriano León de Jesús (1879-1958), hermano de La Salle, a quien se atribuye el conocidísimo canto eucarístico *Oh, buen Jesús*; el jesuita Nemesio Otaño (1880-1956), fundador de la revista Música Sacra Hispana y autor del canto mariano *Sálvame, Virgen María*, o de Dueño de mi vida, una de esas canciones «anticuadas» que bien merecerían formar parte del archivo histórico de Pablo Delgado en su proyecto *Cantus Crucis*;[2] Salvador Azara (1886-1934), maestro de capilla de la catedral de Zaragoza, cuyo *Miserere* fue estrenado en Madrid en 1921 y recuperado en 2015 con ocasión del año jubilar de la Virgen del Pilar de Zaragoza.

Quizás el compositor más destacado de esta época es Jesús Guridi (1886-1961), conocido sobre todo por su ópera *Amaya* y su zarzuela *El caserío*, entre su amplia producción religiosa podemos destacar la *Salve* popular, de 1916, una *Misa de réquiem*, un *Te Deum* o el *Tríptico del buen pastor*.

2.1. El «boom» del Vaticano II

La renovación litúrgica surgida del Vaticano II, con la apertura a las lenguas vernáculas y a la participación plena, activa y comunitaria del Pueblo de Dios en la Eucaristía, supuso un auténtico *boom* en la música litúrgica, en especial en España. Pero este espíritu ya existía, como lo demuestra la *Misa comunitaria* de Eusebio Goicoechea (1925-2021), con textos de Antonio Danoz, publicada en 1959 por *Pax* (los textos los publicó Perpetuo Socorro, en 1958, con el título de *Misa comunitaria. Misa dialogada con cantos pastorales*).

Aparte de esta, las primeras misas en castellano son la *Misa cantada en castellano* (1964), de Tomás Aragüés (1935-2022), y la *Misa de la Juventud* (1965), compuesta por Cristóbal Halffter (1930-2021), por encargo de la Delegación Nacional de Juventudes. *El Señor, ten piedad*, el *Santo* y el *Cordero de Dios* de la misa de Aragüés

2 La web [en línea], <www.cantuscrucis.com> [Consulta: mayo de 2026].

forman parte de la memoria colectiva, tanto en España como en Hispanoamérica.

De Halffter también es un sencillo canto, *Anunciaremos tu Reino*, con letra de Mª Pilar de la Figuera, que se canta en las celebraciones de Cristo Rey. De 1965 es también la *Misa andaluza* de Manuel Castillo (1930-2005).

La acogida de las indicaciones conciliares y el afán por favorecer la participación activa de la asamblea coincidió con una cierta decadencia del canto gregoriano, que, salvo excepciones, se percibía como una monótona y aburrida sucesión de notas de igual duración. Los esfuerzos de Eugéne Cardine, estudioso de la semiología gregoriana, de los monjes de Silos y de la abadía de la Santa Cruz, de la Asociación Hispana para el Estudio del Canto Gregoriano y de figuras como Laurentino Sáenz de Buruaga o Juan Carlos Asensio, director del grupo *Schola Antiqua*, no solo han servido para conservar este legado, sino para darle una nueva vitalidad. Ahora mismo es posible encontrar parroquias y coros que incorporan algunas piezas (cantos del Ordinario, antífonas de comunión o de ofertorio…) con efectos muy positivos para la asamblea dominical.

2.2. Cinco caminos compositivos

Diogo Couceiro señala cinco caminos que se han seguido a lo largo del tiempo para dar salida a las propuestas del Concilio:

1. En primer lugar, estaría la corriente tradicionalista, integrada por quienes buscaban revitalizar el gregoriano y la polifonía clásica. Podemos añadir a este grupo a algunos músicos de lo que se ha venido a llamar «generación del motu proprio». Quizá las figuras más destacadas e influyentes sean Valentín Ruiz Aznar (1902-1972), que apenas compuso nada tras el Concilio, salvo la invocación *Anunciamos tu muerte*, para después de la consagración, de 1969, y Luis Aramburu (1905-1999), autor del himno del Congreso Eucarístico de Barcelona de 1952, *De rodillas, Señor, ante el sagrario*, con letra de José María Pemán.

2. El segundo camino, el de la «continuidad renovada», es quizás el que siguió el mayor número de músicos del posconcilio. En él encontramos a los franceses Lucien Deiss (1921-2007), Joseph Gelineau (1920-2008), Jacques Berthier (1923-1994) o André Gouzes (1943-2024), o al portugués Manuel Luís (1926- 1981). De todos ellos podemos encontrar numerosos y excelentes cantos en el repertorio de los coros litúrgicos de nuestro país.

   Entre los músicos españoles, encontramos grandes figuras, como Alberto Taulé (1932-2007), ligado al Centro de Pastoral Litúrgica de Barcelona, autor de temas como *Antes de ser llevado a la muerte*, *Dios es fiel*, *El Señor nos llam*a, *Hija del pueblo* o *Este es el día del Señor*; Miguel Manzano (1934-2024), conocido por canciones como *Qué alegría cuando me dijeron*, *Tu reino es vida*, *Este es el día en que actuó el Señor*, *¿Le conocéis?*, *Levanto mis ojos a los montes*, *A ti levanto mis ojo*s, *Alma mía, recobra tu calma*… Una vez secularizado, se ocupó en la investigación y recopilación de la música popular tradicional castellana y mantuvo el contacto con la música religiosa: suyo es el himno *Ierusalem, Ierusalem*, que resuena en Semana Santa en las calles de Zamora.

   No podemos dejar de mencionar a otros grandes creadores, como Francisco Palazón (1935), muchas de cuyas obras, como *Alrededor de tu mesa*, *Reunidos en su nombre* o la más reciente *Misa sinodal*, forman parte del repertorio parroquial tanto en España como en América; Cesáreo Gabaráin (1936-1991), autor de más de veinte discos, a quien se deben canciones como *Pescador de hombres*, *Una espiga dorada por el sol*, *Hoy Señor te damos gracias*, *Vienen con alegría* o *La muerte no es el final*; Joaquín Madurga (1938-2017), autor de la popular *Jota a san Fermín* y de numerosas canciones, como *Te conocimos al partir el pan*, quizá la más reproducida de todas; Carmelo Erdozain (1939), fundador y primer presidente de la Asociación para la Promoción de la Música Religiosa (APROMUR), autor de *La Virgen sueña caminos* o del canto de ofertorio más cantado de todos: *Este pan y vino*; o José Antonio Espinosa (1940), a quien debemos canciones como *Alegre la mañana*, *Caminaré*, *El Señor es mi fuerza*, *Hambre de Dios*, *Tu Palabra me da vida* o *Santa María del Camino*.

Quedan muchísimos nombres: Félix Castedo, Fernando Menéndez Viejo, José Ramón Estévez, Alfonso Frechel, Emilio Vicente Matéu, Maximino Carchenilla, Antonio Alcalde, Alfonso Luna, Juan Jáuregui, Ignacio Yepes… No podemos olvidar a Luis Elizalde, que compuso en 1989 la *Misa Andina* por encargo de la Conferencia Episcopal Boliviana y ha realizado la musicalización de los salmos tras la última renovación de los textos litúrgicos.

En esta larga lista, hay estilos musicales muy diferentes y grados diversos de complejidad musical y de profundidad de los textos, pero todos tienen en común la intención de hacer partícipe a la asamblea en el canto mediante temas con un trasfondo bíblico y un sentido marcadamente eclesial.

3. El tercer camino es el de la composición popular adaptada: melodías profanas a las que, con una intencionalidad pastoral y dejando de lado toda consideración litúrgica e incluso artística, se adaptaba un texto de contenido espiritual, muchas veces de pobre calidad teológica.

   Son canciones que se han cantado innumerables veces en misas parroquiales, y no solamente en el ámbito de la catequesis juvenil.

   Dos ejemplos son el *Padrenuestro* de Simon & Garfunkel, o *Saber que vendrás*, adaptación de *Blowing in the Wind*, de Bob Dylan. Difícilmente encontraremos en esta corriente canciones que puedan ser consideradas, en puridad, «música litúrgica».

4. La cuarta corriente la representa una composición musical más erudita, que combina melodías de calidad, aunque fáciles de aprender y repetir, con una polifonía y una instrumentación vistosas y atractivas, y textos muy cuidados –muchas veces en latín–, de inspiración bíblica o tomados directamente de la liturgia. Encontramos aquí figuras como Marco Frisina (desde que comenzó a sonar en España su popular *Anima Christ*i, su fama no ha dejado de crecer, y son muchas las adaptaciones y traducciones de sus obras); Christopher Walker, cuya pieza más difundida es *Laudate, Laudate Dominum*, compuesto para

la dedicación de la catedral de Los Ángeles; Isaïa Ravelli, organista titular del Santuario de Lourdes y autor de numerosas obras del repertorio del santuario. Citemos también a Henryk Jan Botor, autor de *Tu es Petru*s, estrenada durante la visita de Benedicto XVI a Cracovia en 2006, o de *Misericordias Domini*, compuesto para el Congreso Internacional de Pueri Cantores de 2007. Entre los autores españoles, aunque anterior, quizá podríamos incluir en esta corriente a Ángel Barja (1938-1987), compositor vinculado inicialmente a los padres Redentoristas que compuso, entre otras piezas, la *Misa Ara Coeli* o *Planctum Jeremiae*. En la actualidad, podemos encontrar nombres como Javier Moreno, director de la Capilla Diocesana de Toledo y autor de *Cor Christi*, y Jesús Alberto Luna, organista de esta misma formación; Sergio Asián, autor de numerosas composiciones vinculadas a las hermandades de la Semana Santa andaluza, o Luis Antonio Ruiz, organista del Coro San Marcos de Madrid, que fue uno de los ganadores del premio internacional del Grupo de Música Litúrgica auspiciado por la Conferencia Episcopal Argentina con su canción *Ante tu altar*.

En esta misma corriente podríamos incluir también a Luis Meseguer, creador de una espectacular *Misa románica* (2024), aunque su música, para un coro litúrgico amateur, tiene una elevada complejidad y requiere un nivel profesional.

5. En la quinta corriente se sitúa la «composición libre y sensible, marcada por los lenguajes contemporáneos», que «nacida en contextos de oración, encuentros o concursos espirituales, entró rápidamente en la liturgia». Hablamos de la música de movimientos laicales como Gen Rosso o Gen Verde, la música del Camino Neocatecumenal fundado por Kiko Argüello (*Resucitó* es quizás el canto más emblemático entre sus composiciones litúrgicas), o Hakuna. De todos estos, considera Couceiro que «su estructura emocional y su carácter performativo plantean límites para su uso litúrgico».

   En esta corriente se pueden situar experiencias, grupos, autores y estilos musicales muy diversos, que tendrían en común ser obras compuestas para expresar la fe y la religiosidad en un

contexto oracional, misionero o formativo. Así, grupos como Brotes de Olivo, Kairoi o Ain Karem, movimientos como Chemin Neuf o la Comunidad de Emmanuel, y muchos creadores de estilos diversos (pop, rock, folk, rap, canción de autor…).

Es imposible mencionarlos a todos, pero sí algunas canciones famosas en las celebraciones litúrgicas: *Bendigamos al Señor*, de Pelayo Sánchez, que se publicó hace más de cincuenta años y continúa sonando en misas juveniles y confirmaciones; *Tan cerca de mí*, el canto de entrada más frecuente en las misas infantiles, que –como confesó su creador, Luis Alfredo Díaz– no fue compuesto para la liturgia; *Ven a la fiesta*, de Toño Casado, o *Señor, a quién iremos*, del chileno Cristóbal Fones, que es pieza habitual en las ordenaciones sacerdotales.

A las celebraciones litúrgicas de grupos, movimientos y asociaciones llegan también músicas propias, creadas por y para ellos. Son celebraciones que corren el riesgo de caer en el intimismo y el efectismo, de los que previene la nota doctrinal *Cor ad cor loquitur* de la Conferencia Episcopal Española.

En el campo de la canción de autor, se observa un creciente interés por la música compuesta para la liturgia. Una muestra es Enrique Mejías Rivero, cuya canción *Convocados y reunidos en tu nombre* resultó finalista en el citado premio del Grupo de Música Litúrgica y que está inmerso en la actualidad en una investigación sobre *La integración de la canción de autor en la pastoral celebrativa posconciliar de la Iglesia católica española*.

3. ¿Qué necesita la música litúrgica?

El capítulo sexto de *Sacrosanctum Concilium* establece una serie de directrices: el fomento de la participación activa de los fieles y de las *Scholae cantorum*; la formación musical en seminarios, noviciados y casas de estudios, institutos y escuelas católicas; la creación de institutos superiores de música sacra; la formación litúrgica de compositores y cantores; la primacía del canto gregoriano como el propio de la liturgia, sin excluir los demás géneros (cf. núm. 116); el fomento del canto religioso popular; la estima

de las tradiciones musicales propias de cada pueblo, y la primacía del órgano de tubos, «cuyo sonido puede aportar un esplendor notable a las ceremonias eclesiásticas y levantar poderosamente las almas hacia Dios» (núm. 120), sin prescindir de otros instrumentos que «puedan adaptarse al uso sagrado, convengan a la dignidad del templo y contribuyan a la edificación de los fieles».

3.1. El Estudio de 2017

En 2017, la Conferencia Episcopal Española realizó una encuesta sobre el «uso y práctica de la música litúrgica en las diócesis españolas», a la que respondieron más de tres mil quinientas personas, muchas de ellas con un alto grado de interés y de compromiso: la mayor parte eran laicos (69%), menores de 65 años (85%), con conocimientos musicales (60%), que participaban activamente en las celebraciones de su parroquia o comunidad (91%). La conclusión inicial de Óscar Valado, según recogía *Vida Nueva*, fue que «la música litúrgica española no goza de buena salud porque nos hemos ido acomodando». Dos años después, publicó en la revista *Pastoral Litúrgica* el estudio completo: «Resultados del estudio sobre el uso y práctica del canto y la música en las celebraciones litúrgicas en España» (lo llamaremos «Estudio»). La última pregunta del cuestionario pedía aportar sugerencias e iniciativas; muchas de ellas se referían a la formación, la dotación de recursos y nuevas tecnologías, y la acción pastoral.

Respecto a la formación, se pedía refundar la Escuela Superior de Música Sagrada o crear una titulación de música litúrgica; organizar cursos de formación y encuentros diocesanos y nacionales de músicos; fomentar el estudio de música en seminarios y centros de formación; crear un plan de formación para coros, salmistas y animadores, o facilitar un repertorio básico de calidad, tanto de canto gregoriano como polifónico. Carmelo Erdozain, nada sospechoso de favorecer «melodías gregorianizantes» reconocía a *Vida Nueva* en 2018 que «una parroquia culta musicalmente debe conocer y cantar quince o veinte canciones gregorianas». Al hablar de recursos para apoyar y fomentar la música litúrgica, se pedía –entre otras iniciativas– la creación de un portal web con

materiales diversos; una nueva edición revisada y actualizada del *Cantoral Litúrgico Nacional*, un *Directorio para músicos litúrgicos*, la convocatoria de concursos de composición para fomentar la música litúrgica de calidad, o la institución de planes de restauración y construcción de órganos de tubos.

Entre las propuestas pastorales, difundir los criterios claros existentes sobre música litúrgica, crear comisiones diocesanas de música sacra, cuidar más la música y la liturgia de las retransmisiones por radio y televisión, animar a los sacerdotes para que vean en la música litúrgica una prioridad, o cuidar la música de un modo especial en la celebración del matrimonio, entre otras.

3.2. ¿Cuál es el estado actual de la cuestión?

Todas estas acciones, especialmente las relacionadas con la formación, siguen siendo necesarias. En su artículo en *Sal Terrae*, Maite López, después de señalar que «la formación sigue siendo la mayor carencia, por tanto el punto de partida imprescindible y la meta hacia la que caminar», sugiere una serie de propuestas concretas, muchas de ellas similares a lo que indicaba el «Estudio» (talleres y catequesis, enseñanza reglada a todos los niveles, encuentros, certámenes…).

«La comunidad –explica Bert Daelemans– necesita una apropiada formación litúrgica y musical», porque «un canto bien ejecutado, teológicamente significativo y espiritualmente fecundo evangeliza: abre una puerta para que quienes asisten a la misa perciban la belleza, la credibilidad, la seriedad y la alegría del cristianismo». La Universidad Pontificia de Salamanca ha creado recientemente un Instituto Universitario de Música Sacra para la enseñanza, investigación y promoción de la música litúrgica. Y han surgido algunas iniciativas, como el programa Arcángeles, impulsado por la Archidiócesis de Barcelona, que –según Luis Meseguer, su creador– tiene como objetivo incentivar la actividad musical en las parroquias. Sin embargo, en ocasiones los coros buscan una formación que no encuentran y tienen que crear sus propios cursos de liturgia, música, canto, etc.

La preocupación por el órgano de tubos merece ser mirada con detenimiento. Se trata del instrumento que –según ha dicho Josep Solé Coll, organista titular de la basílica de San Pedro–

> más se acerca a lo humano, por el hecho de que sopla, respira… y, por eso, ha sido siempre el instrumento litúrgico por antonomasia. Además, tiene una capacidad polifónica única para reproducir casi todos los sonidos de una orquesta, «respirando» junto a los fieles.

Desde el ámbito de la cultura y la recuperación del patrimonio de la Iglesia, hay un interés creciente por este instrumento: proliferan los ciclos de conciertos en pueblos y ciudades de toda España, y cada poco surgen iniciativas para sufragar el elevado coste de su restauración, como el mecenazgo de empresas e instituciones o campañas de crowdfunding, algunas de ellas con el lema común «Apadrina un tubo». No obstante, quedan muchos órganos históricos sin restaurar; por decir uno, el de San Marcos de Madrid, realizado en 1901 por Aquilino Amezúa (el organero más importante de esa época, que construyó también el monumental órgano de la catedral de Sevilla).

Otro aspecto recomendado en el Estudio de 2017 es «apostar por la profesionalidad musical: responsables de música, organistas, etc.». Es algo que defendía a capa y espada Luis Meseguer en una entrevista publicada el pasado mes de febrero en un conocido portal de información religiosa:

> Si seguimos sin profesionalizar la música en las iglesias, nos conformaremos con quedar diez minutos antes de misa para ver qué tocamos. […] No se cantará nada que suponga un esfuerzo, como cantar a varias voces, aprender a leer partituras.

El de la profesionalización es quizás el camino de los grandes templos. En las catedrales siempre ha existido el maestro de capilla, puesto reservado habitualmente al clero catedralicio, y es normal que cuente con un organista profesional o que, para realzar determinadas celebraciones solemnes, se contrate a otros músicos. La catedral de Córdoba, con una orquesta integrada por músicos profesionales y un coro con solistas de prestigio, es pionera en este ámbito. Algunas parroquias han podido permi-

tirse en algún momento un organista profesional (Javier López de Arcaute lo fue en la iglesia del Buen Suceso de Madrid, por ejemplo). Pero no siempre hay recursos para este fin.

Una vía intermedia es la de centros de peregrinación como el santuario de Lourdes. Cuenta con un organista, un director de coro y varios músicos para acompañar en sus celebraciones al coro colaborativo, integrado por los peregrinos que se suman de forma voluntaria. Pero es difícil que las parroquias, salvo las que gozar de una situación económica privilegiada, puedan permitirse algo semejante. Más que reemplazar a los voluntarios por profesionales, habría que fomentar un voluntariado motivado, formado y comprometido.

Ha habido –y sigue habiendo– muchos coros así. Funcionan muy bien y dedican tiempo y recursos propios a prepararse, ensayar las celebraciones y animar el canto en sus comunidades con criterio y calidad. Eso sí, necesitan el apoyo, las herramientas y la formación a las que ya hemos aludido.

La formación en todos los niveles, los recursos materiales (no solo económicos) y pastorales, el apoyo de las instituciones de la Iglesia, siguen siendo las prioridades para que la música litúrgica pueda dejar de ser un patito feo. Pero, sobre todo, hace falta entender la importancia de la Eucaristía y entender que los textos que cantamos, la propia música que interpretamos, forman parte de la liturgia. Cuando esto ocurre, el patito feo se convierte en un hermoso cisne que cruza majestuoso ante nuestros ojos.

Participación activa revisitada*

Adam Bartlett

Abstract: The article revisits the meaning of active participation in the liturgy in light of the Second Vatican Council and subsequent Church teaching. It examines the limitations of an interpretation focused primarily on external activities and recovers its theological foundation in the faithful's participation in Christ's priestly action. It emphasizes the interior and transformative dimensions of participation, together with the importance of liturgical formation and the *ars celebrandi*. Finally, it presents the Eucharist as the source of renewal for Christian life and the Church's mission.

Keywords: *ars celebrandi*, participation, liturgical formation, Second Vatican Council.

Resumen: El artículo revisa el significado de la participación activa en la liturgia a la luz del Concilio Vaticano II y del Magisterio posterior. Analiza las limitaciones de una interpretación centrada principalmente en las manifestaciones externas y recupera su fundamento teológico en la participación de los fieles en la acción sacerdotal de Cristo. Destaca la dimensión interior y transformadora de la participación, así como la importancia de la formación litúrgica y del *ars celebrandi*. Finalmente, presenta la Eucaristía como fuente de renovación de la vida cristiana y de la misión de la Iglesia.

Palabras clave: *ars celebrandi*, Concilio Vaticano II, formación litúrgica, participación.

---

* Traducción de Ken Martin del artículo *Active Participation Revisited* publicado en *What We Need Now* el 22 de septiembre de 2026.

Adam Bartlett es fundador y CEO de Source & Summit y editor del Misal Source & Summit y de su plataforma digital. Compositor de música litúrgica en lengua inglesa, escritor y ponente en talleres, anteriormente fue director de música en parroquias y catedrales, subdirector del Instituto Litúrgico y profesor adjunto en el Seminario Mundelein, así como consultor musical de la ICEL. Reside en Grand Rapids (Michigan) con su esposa y sus tres hijos.

Hace casi diez años me encontraba en Roma para una audiencia privada con el cardenal Robert Sarah, entonces prefecto de la Congregación para el Culto Divino y la Disciplina de los Sacramentos, con el fin de compartir con él la visión y los planes de *Source & Summit* y pedirle su parecer y su bendición.

Tras esperar un rato a que comenzara la reunión en su despacho, inusualmente caluroso, su secretaria entró y abrió las ventanas para que corriera el aire. Finalmente, el cardenal Sarah entró en la sala, casi como flotando a través de la puerta, y se sentó. Después de unas breves presentaciones, comencé a exponer el proyecto mientras él escuchaba en silencio. Unos minutos más tarde, una fuerte ráfaga de viento hizo que la puerta que había quedado abierta se cerrara de golpe. Mis compañeros y yo dimos un respingo, mientras el cardenal permanecía completamente impasible, sin siquiera pestañear, y seguía mirándome fijamente a los ojos. En aquel momento comprendí que aquello sería distinto de cualquier presentación que hubiera hecho antes y que estaba ante un santo en vida.

Pasamos unos treinta minutos con el cardenal diciendo muy poco; el inglés dista mucho de ser su lengua materna y mis entusiastas explicaciones sobre innovaciones tecnológicas al servicio de la liturgia y de la música sacra en el ámbito anglófono estadounidense probablemente no le resultaron fáciles de seguir. Pero escuchó con cortesía y, al terminar mi exposición, reflexionó en silencio durante unos instantes antes de hablar. Nunca olvidaré sus palabras: «La crisis que afrontamos hoy en relación con la

liturgia –dijo– es que no sabemos qué es. Hay sacerdotes –incluso obispos– que no saben qué es la liturgia». Y continuó durante unos minutos, remitiéndose a su maestro teológico, el papa Benedicto XVI, y explicando hasta qué punto una comprensión correcta de la participación activa en la liturgia es decisiva para la vida y la misión de la Iglesia en nuestro tiempo.

Lo que el cardenal Sarah me describió aquel día con gran perspicacia espiritual es algo que muchos católicos perciben hoy intuitivamente. A lo largo de sus vidas se les ha dicho que la participación plena, consciente y activa en la liturgia es una prioridad del Concilio Vaticano II, que, al hablar de la reforma y el fomento de la sagrada liturgia, afirma que «hay que tener muy en cuenta esta plena y activa participación de todo el pueblo» (*SC* 14); y se ha dado a entender que, si todos cantaran un poco más fuerte, pronunciaran las respuestas con mayor entusiasmo y hubiera algunos lectores laicos más, ministros extraordinarios de la sagrada comunión y acomodadores, una nueva primavera de la Iglesia llegaría en cualquier momento.

Sin embargo, después de más de seis décadas, y pese a la abundancia de esfuerzos bienintencionados realizados por el camino, vemos que muchos de los objetivos declarados por el Concilio siguen en gran medida sin cumplirse, al tiempo que han surgido crisis completamente nuevas. Los datos sugieren que quizá debamos revisar algunos supuestos arraigados desde hace tiempo. Dada su importancia fundamental para la renovación de la Iglesia en nuestro tiempo, es necesario comprender con mayor profundidad el significado de la participación activa en la liturgia y aplicarlo correctamente en nuestras parroquias.

1. Prehistoria preconciliar

El término «participación activa» no entró en el magisterio de la Iglesia en los años sesenta, sino en 1903, con el motu proprio *Tra le sollecitudini*, del papa san Pío X sobre la música sacra. *Sacrosanctum Concilium*, del Concilio Vaticano II, retoma plenamente a Pío X cuando llama a la participación activa «la fuente primaria y nece-

saria de donde han de beber los fieles el espíritu verdaderamente cristiano» (*SC* 14).

La participación activa fue un tema cada vez más frecuente en la reflexión litúrgica y teológica durante el medio siglo anterior al Concilio, gracias a la influencia del movimiento litúrgico, surgido en Francia a mediados del siglo xix. La idea, por tanto, no es nueva. La participación activa en la liturgia ha estado presente desde los comienzos de la Iglesia y pertenece a la naturaleza misma de la liturgia. La atención y la prioridad que le concedieron el movimiento litúrgico y, un siglo después, el Concilio Vaticano II no respondían a una moda, sino al hecho de que las fuerzas del mundo moderno hacían cada vez más difícil alcanzarla. Precisamente por su importancia fundamental para la vida cristiana, la participación activa de los fieles en la liturgia requería una atención urgente.

Dom Prosper Guéranger, precursor del movimiento litúrgico, no se limitó a renovar las formas externas de la liturgia, sino que afrontó la amenaza existencial que la Revolución Francesa y las fuerzas secularizadoras desatadas por el mundo moderno suponían para el culto litúrgico. Más allá de las cuestiones políticas, la cosmovisión materialista derivada de la filosofía moderna e inculcada gradualmente por la Revolución Industrial iba vaciando poco a poco la imaginación sacramental de los católicos, una cosmovisión sacramental innata que la participación activa en la liturgia presupone como punto de partida.

Mientras la fuente primaria y necesaria del verdadero espíritu cristiano quedaba lentamente eclipsada por el espíritu de la época, el impulso para promover la participación activa en la liturgia continuó, a través del movimiento litúrgico y de una serie de documentos pontificios de comienzos del siglo xx, hasta recibir su respaldo eclesial más autorizado y contundente en el Concilio Vaticano II de 1963.

2. Visión elevada, interpretación incompleta

Esta prehistoria fue a la vez un don y un desafío para el Concilio. Por una parte, prácticamente todo el trabajo preparatorio para la constitución litúrgica ya se había realizado. Por otra, la respuesta secular de la Iglesia a los desafíos del mundo moderno quizá retrasó la aplicación de uno de los principales remedios para la situación cada vez más grave del hombre moderno: una participación plena y activa en la liturgia capaz de transmitir el verdadero espíritu cristiano y regenerar una sociedad en proceso de descomposición.

El desafío que afrontó la Iglesia en este empeño no consistió tanto en formular la visión, tarea que la constitución litúrgica realizó magistralmente, cuanto en lograr que esa visión impregnara fielmente a los pastores, llamados a ponerla en práctica. Según el propio Concilio, esta tarea no llevaría semanas ni años, sino que podría requerir décadas e incluso generaciones mediante un proceso continuado de formación litúrgica. Dada la rapidez y la urgencia con que se transmitieron las directrices conciliares sobre la liturgia, así como el contexto cultural en que fueron recibidas, resulta comprensible que inicialmente se difundiera y aplicara una interpretación tan incompleta de la participación activa en la liturgia.

Leída aisladamente, la declaración más citada del Concilio sobre la participación activa parece relativamente sencilla. Dice:

> La santa madre Iglesia desea ardientemente que se lleve a todos los fieles a aquella participación plena, consciente y activa en las celebraciones litúrgicas que exige la naturaleza de la liturgia misma y a la cual tiene derecho y obligación, en virtud del bautismo, el pueblo cristiano, «linaje escogido, sacerdocio real, nación santa, pueblo adquirido» [1Pe 2,9; cf. 2,4-5] (*SC* 14).

A continuación, ofrece un breve conjunto de indicaciones muy claras:

> Para promover la participación activa se fomentarán las aclamaciones del pueblo, las respuestas, la salmodia, las antífonas, los cantos y también las acciones o gestos y posturas corporales (*SC* 30).

Tomadas en conjunto, estas indicaciones parecían conducir a una interpretación práctica bastante clara.

Sin entrar en los muchos otros factores que intervinieron, la interpretación y la aplicación que acabaron imponiéndose, casi universalmente, entre la mayoría de los párrocos y en la mayoría de las parroquias entendieron la participación activa poco más o menos como la máxima actividad externa posible de los fieles durante la celebración de la misa y la multiplicación de los ministerios litúrgicos laicales.

Lo que quizá se pasó por alto, o al menos se minimizó desproporcionadamente en la precipitación de aquella primera recepción, fue todo el primer capítulo de la constitución litúrgica, que articula una profunda síntesis de la teología litúrgica de la Iglesia. A ello se refiere la constitución cuando afirma que la participación activa «exige la naturaleza de la liturgia misma»; de hecho, el primer capítulo lleva por título «Principios generales para la reforma y fomento de la sagrada liturgia».

De modo semejante, inmediatamente después de la afirmación de la constitución litúrgica sobre la participación activa aparece una larga secuencia de medidas formativas necesarias para cumplir el mandato conciliar: la formación litúrgica de los sacerdotes en el seminario, la preparación de profesores capaces de impartirla, la creación de institutos litúrgicos para formar a esos profesores, y así sucesivamente.

Está claro que la llamada de la Iglesia a la participación activa en la liturgia no admitía una solución rápida ni sencilla. Era una tarea destinada a requerir tiempo y, en efecto, han tenido que transcurrir varias décadas para que la Iglesia comenzara a madurar en la aplicación de la elevada visión del Concilio.

3. El significado más profundo de la participación activa

Afortunadamente, más de sesenta años después de la primera aplicación de *Sacrosanctum Concilium*, continúa la tarea integral de la auténtica renovación litúrgica. Con la ayuda de diversas instrucciones posconciliares sobre la liturgia, de la interpretación

autorizada de varios papas y de una reflexión madura sobre la experiencia adquirida desde el Concilio, sacerdotes y laicos siguen profundizando en el significado de la participación activa y en su puesta en práctica en las parroquias.

A continuación, se presentan cinco puntos fundamentales que pueden ayudar a los párrocos y a las parroquias de hoy a aplicar de manera más fiel y plena la enseñanza y las directrices del Concilio sobre la participación activa, y orientar nuestros esfuerzos por renovar la Iglesia desde su fuente primaria mientras la encaminamos hacia su fin último.

3.1. La participación activa es sobre todo interna, pero también se expresa externamente

Musicam sacram, la instrucción posconciliar de 1967 sobre música sagrada, aclara y desarrolla la descripción de la participación activa ofrecida por la constitución litúrgica. Enseña que esta participación «debe ser ante todo interna, en el sentido de que por ella los fieles unan su mente a lo que pronuncian u oyen, y cooperen con la gracia celestial».[1] Al mismo tiempo, «debe ser, por otra parte, también externa, es decir, de tal manera que muestre la participación interna mediante gestos y actitudes corporales, mediante las aclamaciones, respuestas y cantos».[2]

En consecuencia, como afirma la Exhortación apostólica postsinodal *Sacramentum caritatis*, con esta expresión «no se quiere hacer referencia a una simple actividad externa durante la celebración»[3] y «de por sí, la participación activa no es lo mismo que desempeñar un ministerio particular».[4] Si la Iglesia hubiese querido que participación activa significara simplemente actividad externa, podría haber empleado la expresión *participatio activa*. En cambio,

---

1 Sagrada Congregación de Ritos-Consilium, Instrucción *Musicam sacram* sobre la música en la liturgia (5 de marzo de 1967), 15.

2 Íd.

3 Benedicto XVI, Exhortación apostólica *Sacramentum caritatis* (22 de febrero de 2007), 52.

4 Ibíd., 53.

el término elegido fue *participatio actuosa*, que expresa una participación plenamente implicada y efectiva: la participación plena y consciente de toda la persona en la acción litúrgica, integrando mente, cuerpo y alma.

3.2. La participación activa en la liturgia es la participación de los miembros de su cuerpo místico en la acción de Cristo

La liturgia es una acción de Jesucristo; no es una actividad que podamos crear nosotros mismos. Por el bautismo podemos participar en esta acción divina como miembros del cuerpo místico de Cristo, unidos a Cristo cabeza, como enseña la constitución sobre la sagrada liturgia:

> Con razón, pues, se considera la liturgia como el ejercicio del sacerdocio de Jesucristo. En ella los signos sensibles significan y, cada uno a su manera, realizan la santificación del hombre, y así el cuerpo místico de Jesucristo, es decir, la cabeza y sus miembros, ejerce el culto público íntegro (*SC* 7).

El papa Francisco, en su Carta apostólica *Desiderio desideravi* sobre la formación litúrgica, se hace eco de este principio:

> De hecho, uno solo es el acto de culto perfecto y agradable al Padre, la obediencia del Hijo cuya medida es su muerte en cruz. La única posibilidad de participar en su ofrenda es ser hijos en el Hijo. Este es el don que hemos recibido. El sujeto que actúa en la liturgia es siempre y solo Cristo-Iglesia, el cuerpo místico de Cristo.[5]

3.3. Participar activamente significa conformarnos al misterio que se celebra, no conformar la liturgia a nosotros mismos

Muchos de los abusos litúrgicos que se produjeron inmediatamente después del Concilio se llevaron a cabo en nombre de las necesidades pastorales de los fieles y bajo la bandera de la participación activa. Reconociendo el progreso legítimo realizado por la Iglesia desde el Concilio, el papa Benedicto XVI ofrece en

5 Francisco, Carta apostólica *Desiderio desideravi* (29 de junio de 2022), 15.

Sacramentum caritatis una importante corrección a los excesos de la «liturgia pastoral», al afirmar que

> la participación activa deseada por el Concilio se ha de comprender en términos más sustanciales, partiendo de una mayor toma de conciencia del misterio que se celebra y de su relación con la vida cotidiana.[6]

Y añade que,

> para una participación fructuosa, es necesario esforzarse por corresponder personalmente al misterio que se celebra mediante el ofrecimiento a Dios de la propia vida, en unión con el sacrificio de Cristo por la salvación del mundo entero.[7]

En otras palabras, la participación activa en la liturgia pretende transformarnos; no nos invita a cambiar la liturgia para adaptarla a los gustos, preferencias y deseos personales. Aunque en ocasiones pueden realizarse determinadas adaptaciones pastorales para facilitar la participación activa de grupos diversos en culturas diferentes, el objetivo último de la participación activa en la liturgia es la transformación de la persona a imagen de Cristo mediante un acto litúrgico de entrega de sí.

El papa Francisco lo expresa así en *Desiderio desideravi*:

> La liturgia es el sacerdocio de Cristo revelado y entregado a nosotros en su Pascua, presente y activo hoy a través de los signos sensibles (agua, aceite, pan, vino, gestos, palabras) para que el Espíritu, sumergiéndonos en el misterio pascual, transforme toda nuestra vida, conformándonos cada vez más con Cristo.[8]

3.4. La participación activa en la liturgia nos forma y requiere formación

La liturgia, bien celebrada, tiene por sí misma la capacidad de enseñarnos y formarnos. Al mismo tiempo, requiere formación y, en particular, una catequesis mistagógica que ayude a los fieles a pasar de los signos litúrgicos a las realidades que significan.

---

6 Benedicto XVI, *Sacramentum caritatis*, 52.

7 Ibíd., 64.

8 Francisco, *Desiderio desideravi*, 21.

Por esta razón, el papa Benedicto XVI enseñó que «el primer modo con el que se favorece la participación del Pueblo de Dios en el Rito sagrado es la adecuada celebración del rito mismo»[9] y, además, que «el *ars celebrandi* es la mejor premisa para la *actuosa participatio*».[10] El *ars celebrandi*, afirma, «proviene de la obediencia fiel a las normas litúrgicas en su plenitud».[11]

Por consiguiente, prestar atención a una celebración correcta y bella de la liturgia constituye una ayuda esencial para la participación activa. Cuando la liturgia se celebra con belleza, fidelidad y corrección, los fieles pueden ser conducidos más fácilmente a participar en ella de manera efectiva, tanto por el resplandor de los propios signos como mediante la catequesis sobre su significado.

3.5. La participación en el sacrificio eucarístico es fuente y culmen de la vida cristiana

Finalmente, la participación activa en la liturgia es fundamental para la auténtica renovación de la Iglesia porque la celebración eucarística es «fuente y culmen de la vida y de la misión de la Iglesia».[12] Al participar en la ofrenda que Cristo hace de sí mismo al Padre, la vida de los fieles se convierte cada vez más en un sacrificio vivo, en «culto agradable a Dios»,[13] y lleva esa forma eucarística a la vida cotidiana de los discípulos misioneros.

O, como lo expresa tan bellamente el papa Benedicto XVI:

> No podemos guardar para nosotros el amor que celebramos en el Sacramento. Este exige por su naturaleza que sea comunicado a todos. Lo que el mundo necesita es el amor de Dios, encontrar a Cristo y creer en Él. Por eso la Eucaristía no es solo fuente y culmen

9 Benedicto XVI, *Sacramentum caritatis*, 38.

10 Íd.

11 Íd.

12 Ibíd., 3; cf. *SC* 10 y *LG* 11.

13 Benedicto XVI, *Sacramentum caritatis*, 16.

de la vida de la Iglesia; lo es también de su misión: «Una Iglesia auténticamente eucarística es una Iglesia misionera».[14]

Una comprensión profunda y renovada de la participación activa en la liturgia es hoy tan necesaria como siempre. Con la ayuda del Espíritu Santo y nuestra cooperación libre, nuestras parroquias pueden convertirse verdaderamente en lugares de transformación, santificación y misión. Y la renovación de la Iglesia en nuestro tiempo puede brotar de su fuente primaria mientras se encamina hacia su fin propio, hasta alcanzar algún día su cumplimiento en una participación sin fin en la liturgia de la Jerusalén celestial.

14 Ibíd., 84.

Novedades Emaús



17,00 €

El aliento de la vida de la Iglesia. Reflexiones sobre la liturgia

Por *Jaume González Padrós*. 284 págs.

A partir de textos breves, claros y accesibles, el autor invita al lector a adentrarse en los grandes temas de la liturgia: el misterio pascual, los sacramentos, el año litúrgico, la oración de la Iglesia, la relación entre fe y celebración y los desafíos que afronta hoy la vida litúrgica de las comunidades cristianas.



16,00 €

Lo esencial es invisible a los ojos. Un viaje espiritual con «El Principito»

Por *Jordi Castellet i Sala*. 152 págs.

Un libro que nos invita a releer la obra de Antoine de Saint-Exupéry como un itinerario de descubrimiento interior. Siguiendo los pasos del protagonista de la obra, Jordi Castellet explora sus símbolos, sus significados más profundos y las resonancias que mantienen con la experiencia cristiana.

CPL editorial

Precio de suscripción para el 2027 (4 números: 383-386)
España: 99,75 €
Extranjero: 119,00 €
Precio de este número: 24,00 €
https://www.cpl.es/revista/phase/.

Suplemento digital

Núm. 382
Phase 66
(2026)

www.cpl.es

phase

CPL editorial

Centre de Pastoral Litúrgica
Diputació 231. 08007 Barcelona
☎ 933 022 235 – wa 619 741 047
cpl@cpl.es – www.cpl.es