
Iglesia Católica, sociabilidad y canto gregoriano en Buenos Aires, en el primer tercio del siglo XX

Miranda LIDA

Investigadora del CONICET. Profesora en la Universidad Católica Argentina y en la Universidad Torcuato di Tella
lidamirand@gmail.com

«Ya no hay protagonistas, solo hay coro»
José Ortega y Gasset
La rebelión de las masas

I. INTRODUCCIÓN

En las primeras décadas del siglo XX, se produjeron importantes transformaciones en las formas de organización de la liturgia católica de Buenos Aires. Una de ellas se concentró en la música sagrada y procuró asegurar la primacía del canto gregoriano en las iglesias. Bajo el patrocinio del papa Pío X, esta tendencia –que ya había sido anunciada por León XIII– se afianzó, tal como aparece reflejado en el *Motu Proprio* que lleva por nombre *Tra le Sollicitudine*, del 22 de noviembre de 1903¹. Los documentos pontificios inducían a implementar el canto gregoriano en la liturgia religiosa de todo el orbe católico.

En este marco, el objetivo de este trabajo es estudiar el modo en que se implementó en la ciudad de Buenos Aires la reforma litúrgica impulsada por el papado².

¹ Hay antecedentes de esta preocupación por la música sacra en León XIII, quien en 1884 difundió un reglamento en el que disponía, entre otras cosas: la utilización de la lengua latina, exclusivamente y la prohibición de cualquier reminiscencia de canto profano en la música sacra, «ya sea de obras teatrales, toda pieza bailable de cualquier género que fuere». Véase *Acta Sanctae Sedis*, 17 (1884), pp. 340-49 y *Documento Curioso*, en *La Voz de la Iglesia* (en adelante, *LVI*), 7.1.1885. En Buenos Aires, una de las primeras reglamentaciones al respecto vio la luz en 1895, bajo la firma de Juan Agustín Boneo, por entonces vicario de la arquidiócesis de Buenos Aires, que prohibía los «conciertos sacros», por considerarlos demasiado mundanos. La medida, que dio lugar a una polémica en la prensa de la que participó incluso el diario *La Nación*, puede verse en *Secretaría del arzobispado*, en *LVI*, 1.5.1895.

² Existe muy poca bibliografía sobre este tema. Un estudio sobre los cambios en los coros parroquiales de Valencia en Frederic ORIOLA VELLO, *Los coros parroquiales y el motu proprio de Pío X: Valencia, 1903-1936*, en *Nassarre* 25 (2009), pp. 89-108.

Nuestro argumento es que esta implementación –que recién comenzó a producirse hacia la década de 1920, después de la instalación de los monjes benedictinos en la ciudad, a la que arribaron en 1916– no sería un proceso fácil³. A comienzos del siglo XX, era evidente que la liturgia de las iglesias porteñas no tenía por protagonista al canto llano. Pío X alentaba la necesidad de alejar del templo los instrumentos inapropiados (piano, por ejemplo), así como también a la mujer de los coros y cantos⁴. Sin embargo, en Buenos Aires, la liturgia estaba muy alejada del tradicional canto litúrgico; la música sacra de la ciudad presentaba otras variantes predominantes, mayormente extraídas de la música sacra europea del Renacimiento y del Barroco, alejándose del solemne canto gregoriano.

A fin de acelerar la aplicación de la normativa pontificia, se celebró en 1904 en Buenos Aires el Primer Congreso de Música Sagrada, a instancias del arzobispado, que luego de varias sesiones, elaboró unas conclusiones a las que se pretendió darle valor normativo. Sus principales disposiciones fueron las siguientes:

1. Los únicos instrumentos permitidos en el templo son el órgano y el armonio. El piano queda prohibido.
2. Los instrumentos de orquesta [...] no pueden usarse sin previo permiso del prelado.
3. En los casos en que se hubiese obtenido permiso para usar orquesta en el templo, deberán excluirse de ella los instrumentos ruidosos: tambor, bombo, timbales, etc.
4. Queda prohibido admitir en las iglesias bandas de música.
5. En las solemnes funciones litúrgicas el coro no puede ser desempeñado por mujeres [...] Mucho menos pueden tolerarse en funciones extralitúrgicas los coros mixtos de hombres y mujeres. [...]
10. En la misa solemne no puede tocarse cosa alguna en lengua vulgar ni ajena al texto litúrgico de la misma a no ser un motete en el Ofertorio y otro al Santísimo Sacramento después del *Benedictus* [...]
14. Quedan prohibidos los llamados conciertos sacros, por cuanto en ellos el santo sacrificio de la misa es un pretexto para ejecutar un programa musical y atraer público con el interés que despiertan dicho programa o los nombres de los ejecutantes.
15. No se podrá en adelante en las solemnidades religiosas de cualquier género que sean [...] insertar los programas de la música a ejecutarse en ellos, ni los nombres de los ejecutantes.

Tales normas eran, por cierto, mucho más estrictas que las que había propuesto el propio pontífice Pío X en su *Motu Proprio*, que tan sólo se había limitado a recomendar la recuperación del canto llano, sin darle un carácter obligatorio –de

³ Sobre los benedictinos en la Argentina, véase Gustavo LUDUEÑA, *Misiones benedictinas y sociabilidades católicas durante el cambio de siglo en Victoria, Entre Ríos*, en M. LIDA y D. MAURO, *Catolicismo y sociedad de masas en Argentina, 1900-1950*, Prohistoria, Rosario, 2009.

⁴ *Pío X y el canto gregoriano*, en *LVI*, 30.10.1903.

hecho, se toleraba la música polifónica—. Pero en Buenos Aires se hizo un uso por demás estricto de la normativa pontificia: se «cree llegado el momento de cerrar el período de tolerancia», se agregaba⁵. Así, se restringía la utilización de instrumentos musicales considerados poco apropiados para el templo; se prohibía la participación de la mujer en los coros, de acuerdo con la más antigua tradición católica y, más importante aún, se prohibía el anuncio en la prensa de los nombres de los solistas e instrumentistas, para evitar que el templo católico se convirtiera en una especie de vidriera para la exhibición social de apellidos y familias de prestigio.

Ahora bien, llevar estas estrictas normas a la práctica era mucho más difícil que redactarlas. Con el objeto de fiscalizar la música entonada en los templos, el arzobispado de Buenos Aires dispuso la formación de una Comisión Arquidiocesana de Música Sacra, que tendría a su cargo tareas de asesoramiento y vigilancia a fin de que se respetaran las normativas tanto pontificias como episcopales. No sin polémicas dentro del propio clero, la comisión intentó tutelar la música de las iglesias porteñas. Pero no tardarían en producirse conflictos: por ejemplo, un prestigioso cura de Buenos Aires opinaría que «esa comisión no tiene en sus manos documento oficial que la faculte para dirigir reconvenciones»⁶. No fue difícil advertir las limitaciones que tendría cualquier afán de control sobre esta materia. Así, el periódico católico *La Voz de la Iglesia*, estrechamente vinculado a la curia, publicaba a fines de 1905, en tono de queja:

Nos llama la atención que todavía se oigan en los órganos ciertas músicas de pésimo gusto y carácter, que todavía se anuncien en los diarios de más circulación programas musicales que han de ejecutarse en el templo, con sus solos y dúos correspondientes, y con los nombres de los que han de interpretarlos. ¿Qué medidas toma la comisión arquidiocesana ante estos abusos?⁷

A fin de proporcionar una explicación apropiada de por qué se produjo esa escasa adecuación entre las normas y las prácticas litúrgicas, creemos que es necesario prestar atención a una serie de variables, que analizaremos a continuación. En primer lugar, consideraremos las dinámicas de la sociabilidad católica de comienzos de siglo tal como solía desenvolverse en las parroquias de Buenos Aires, cuestión que se relaciona a su vez con una variable de género, dado que el canto gregoriano es masculino por definición, mientras que buena parte de los círculos parroquiales de la época solían estar compuestos por mujeres, que gozaban de un indiscutido protagonismo en los atrios de las iglesias. Por otro lado, no podemos pasar por alto las

⁵ *Música sagrada. Disposiciones aprobadas*, en *El Pueblo* (en adelante, *EP*), 4.6.1905.

⁶ *Nota del párroco del Socorro, canónigo honorario José Apolinario Casas a Monseñor Duprat*, en *La Buena Lectura*, Buenos Aires, 9.12.1905.

⁷ *De música sagrada. La comisión arquidiocesana, ¿dormita?*, en *LVI*, 28.11.1905.

transformaciones urbanas que atravesó la ciudad, ya sea por la multiplicación de las parroquias como por el crecimiento demográfico que verificó Buenos Aires en estos años, lo cual redundó en un fuerte crecimiento de las feligresías parroquiales, a las que sería necesario ofrecerles una música litúrgica que se pudiera cantar al unísono, como es el caso del canto gregoriano; asimismo, y en estrecha relación con lo anterior, es necesario tener en cuenta la expansión de un catolicismo de masas que se hizo visible en grandes movilizaciones callejeras que cobrarían creciente envergadura, al ritmo de bandas de música y cánticos litúrgicos en los que se fue afianzando el latín. Al mismo tiempo, prestaremos atención a los diversos actores que intervinieron, ejerciendo presión sobre el arzobispado, para que la nueva liturgia fuera establecida en todas las parroquias: uno de estos actores fue el diario católico *El Pueblo* que, a medida que bregaba por alcanzar a las incipientes masas católicas entre su público, alentaba la difusión de la tradicional liturgia en latín. A la luz de todos estos factores, trataremos de explicar las alternativas que presentó en Buenos Aires la implementación de las directivas pontificias en torno al canto gregoriano. Esta forma de liturgia buscaba afianzarse en las iglesias de la ciudad a medida que Buenos Aires se volvía día a día más moderna; paradójicamente, el tradicional y milenario canto gregoriano procuraría adaptarse a la modernidad porteña de los años veinte y treinta.

De todas formas, lo lograría tan sólo con relativo éxito. En 1934, cuando se celebró en Buenos Aires el XXXII Congreso Eucarístico Internacional, el canto gregoriano se mostró ecléctico; se entremezcló con bandas de música, coros mixtos, fragmentos de canto figurado en español, etc., alejándose de la partitura tradicional y de las propias normas que la Comisión Arquidiocesana de Música Sagrada del arzobispado de Buenos Aires había pretendido introducir a comienzos del siglo XX.

II. LAS DINÁMICAS DE LA SOCIABILIDAD

Contrastemos dos imágenes que, a modo de ejemplo, nos permitirán dar cuenta de las transformaciones que se produjeron en las dinámicas de la sociabilidad porteña desde fines del siglo XIX hasta la década de 1930. Primera imagen: en noviembre de 1876, el cura de la parroquia de Belgrano –por entonces un distrito semirural en las afueras de la ciudad– preparaba los cultos a María que tendrían lugar en diciembre de ese año y se reunía con «distinguidas» vecinas de la localidad, que se ofrecieron a cantar los versos y letanías correspondientes, acompañadas con piano y arpa; pronto este grupo de aficionadas comenzó a llevar a cabo diversos ensayos preparatorios a fin de «darle mayor realce a la fiesta»⁸. Segunda imagen: en 1931 unos muy novedosos altoparlantes distribuidos en la Plaza de Mayo y sus inmediaciones, donde se

⁸ *La América del Sud*, 11 de noviembre de 1876.

desarrolló la fiesta de Corpus Christi, reproducían fragmentos de canto gregoriano que las multitudes repetían y coreaban al unísono; la incorporación de las nuevas tecnologías permitió cosechar sus frutos, dado que habría evitado «el desacuerdo en los cánticos» que solía empañar este tipo de festividades⁹. Son éstas sin duda dos imágenes en todo sentido contrastantes de la música litúrgica de Buenos Aires. La primera nos remonta a una época en la que la liturgia estaba en manos de pocas personas próximas a cada parroquia, quienes se encargaban de todo lo que tuviera que ver con las celebraciones litúrgicas, algo típico de los tiempos de la «gran aldea»; la segunda en cambio es un neto producto de la modernización, de la mano de la expansión de la sociedad de masas. Veamos un poco más de cerca cuál es la dinámica de la vida social que explica estas diferencias.

Desde fines del siglo XIX, comenzó a producirse en Buenos Aires un proceso de creación de nuevas parroquias en barriadas periféricas que, de este modo, fueron integrándose a la ciudad, a la par que avanzaba la urbanización: San Juan Evangelista en La Boca (1872), San Carlos en Almagro (1878), San Cristóbal en Balvanera (1884), Santa Lucía en Barracas (1889), San Bernardo en Villa Crespo (1896), del Carmen en Villa Urquiza (1897), de la Candelaria en Floresta (1897). Una vez entrado el siglo XX, y mientras la ciudad no dejaba de crecer, nuevas parroquias vieron aún la luz. Entre 1900 y la década de 1920, prácticamente se duplicó su número en la ciudad: eran 20 hacia 1900 y alcanzaron un total de 38 en 1923. En estos años, se integraron nuevos barrios al tejido parroquial: Liniers, Villa del Parque, Bajo Belgrano, Caballito, Lugano, Mataderos, Maldonado, etc. El proceso habrá de continuarse con muchísima más intensidad en los años de entreguerras, cuando la urbanización de Buenos Aires terminó de afianzarse en todo su perímetro. Así, ya para los primeros años de la década de 1930 se había alcanzado un total de 80 parroquias y habría 25 más para 1940¹⁰.

Este proceso de creación de parroquias tiene mucho que ver con las dinámicas de la sociabilidad en las que nos interesa poner el foco. La creación de una parroquia responde a múltiples factores: la presión demográfica que se produjo en Buenos Aires a través del impacto de la inmigración de masas; la expansión hacia los barrios periféricos, que se tornaron accesibles a medida que el servicio de transportes urbanos mejoró, en especial, hacia los años veinte; el crecimiento de las clases medias que, en gran medida, nutrieron las filas de las asociaciones parroquiales del laicado; el creci-

⁹ «Nota destacada del acontecimiento [...] fue [...] la utilización de altoparlantes convenientemente instalados en la Plaza de Mayo, y desde los cuales se transmitían las órdenes, se dirigían las plegarias y se entonaban los cánticos sagrados [...] Las plegarias [...] fueron repetidas o contestadas por el público en imponente unidad [...] Gracias a esta feliz innovación no ocurrió como muchas otras veces el desacuerdo en los cánticos ni las interrupciones en el desfile», en *EP*, 5.6. 1931, p. 1.

¹⁰ Los planes de creación de parroquias eran, sin embargo, todavía más ambiciosos. Al respecto, puede verse la estadística de la arquidiócesis en la *Revista eclesiástica del Arzobispado de Buenos Aires*.

miento numérico del clero y, en especial, de las órdenes religiosas –muchas de ellas de origen extranjero, inmigratorio– que encontraron en las parroquias periféricas un espacio para su crecimiento. La decisión de crear una parroquia no se llevaba a cabo en el vacío. Los sucesivos arzobispos de Buenos Aires –desde monseñor Espinosa a comienzos del siglo XX hasta Santiago Copello en la década de 1930– elaboraron proyectos de nuevas parroquias que nunca lograron llevar plenamente a la práctica, y vieron surgir otras que no habían sido contempladas en sus planes en un comienzo¹¹.

Las parroquias surgen de la combinación de presiones «desde arriba», por parte de las autoridades que desean hacer crecer la Iglesia, y «desde abajo», por parte de los vecinos que desean ver cómo el progreso de su barrio se traduce en el hecho de contar con sus propias autoridades y sedes eclesiásticas reconocidas por los obispos. Porque, en efecto, los vecinos de los nuevos barrios porteños se organizaron para construir la parroquia, el templo, la calle de la iglesia, y aspiraban a verlos reconocidos por las autoridades «del centro». La expectativa de tener una parroquia propia expresaba en los barrios más apartados una lucha por construir el espacio urbano: al igual que las sociedades de fomento se dirigían a la Municipalidad para reclamar por mejores condiciones sanitarias o de servicios, las comisiones de vecinos y diversas asociaciones parroquiales se dirigían a la curia para pedir que el barrio fuera «bautizado» por medio de la construcción de una capilla –o mejor aún, parroquia– y se le reconociera su estatus de «barrio decente». De este modo los vecinos, al asociarse en pos de levantar una capilla, contribuían a construir el barrio, construir la sociedad y, en ese mismo acto, construir la Iglesia... las tres empresas no pueden pensarse por separado.

No tardarán en involucrarse, a su vez, en la liturgia, dado que ningún templo se luce sin una celebración litúrgica minuciosamente cuidada. De allí que a comienzos del siglo XX podamos advertir cómo se expande la adquisición de órganos –muchos de ellos traídos de Europa, en especial, de Alemania–. Música, ornamentación, vestiduras sacerdotales, colectas para las obras del templo, conformación de coros parroquiales y de otras asociaciones vinculadas con el culto son distintas facetas del vasto despliegue de la sociabilidad católica de parroquia de comienzos de siglo, estrechamente relacionada, a su vez, con la vida vecinal de cada barrio o localidad de Buenos Aires. La música litúrgica se desenvolvía a partir de las familias, los vecinos, las asociaciones parroquiales de diversa índole y, finalmente, los párrocos. Así, las Hijas de María participaban asiduamente en los coros; las voces masculinas se organizaban a su vez en otro tipo de asociaciones parroquiales, desde Círculos de Obremos hasta las *Schola Cantorum* que se fueron creando sucesivamente desde comienzos de siglo. Esta sociabilidad creció a medida que cada parroquia fue adquiriendo más

¹¹ Al respecto, Miranda LIDA, *Iglesia y sociedad porteñas. El proceso de parroquialización en la arquidiócesis de Buenos Aires, 1900-1928*, en *Entre pasados*, 28 (2005).

importancia en un barrio, pueblo o ciudad. Los coros de niñas y jóvenes por lo general ocupaban las primeras filas en las funciones religiosas y, por supuesto, atraían al templo a sus familiares, allegados y conocidos; podían incluso introducir instrumentos musicales de presencia poco frecuente en la liturgia católica, como podría ser el arpa, el violín o el piano. Los ejemplos en este sentido abundan:

El domingo 11 del corriente tendrán lugar en la iglesia de La Piedad los actos que está organizando la comisión de señoras constituida en dicho templo para allegar recursos para su terminación. En la misa de 10 tocará el arpa la señorita María Pepa Cigorraga, cantará la señorita de Lagarde acompañada de violín y arpa, predicando monseñor Romero. En la misa de 1 cantarán las señoritas Inés y María Elena Llavallol, Clotilde y Belén Holmberg, Mercedes María Salomé, Leonor Guerrico y Elisa Magdalena Peña y haciendo los solos María Magdalena Ezcurra, niñas que constituyen el coro de las Hijas de María del Sagrado Corazón. En ambas misas se hará la *quête* como es costumbre en París, alentadas por el buen éxito que ha tenido la del domingo pasado¹².

Se publicaba, según puede advertirse, la pieza musical, los intérpretes, los coros, los solistas, las misas en las que participaban y las colectas para el templo que iban dadas por añadidura. Este tipo de anuncios se repitió con frecuencia en la prensa católica. Desde 1876, cuando vio la luz el periódico católico *La América del Sud*, hasta las primeras décadas del siglo XX, no transcurrió un solo día sin que los eventos de índole religiosa aparecieran reflejados y anunciados en algún periódico católico de la ciudad¹³. En todos los casos, se trataba de distintas expresiones de música polifónica, con solistas y coro, con voces femeninas y/o masculinas, muchas veces acompañadas por los más diversos instrumentos musicales: piano, violines e incluso en algunos casos, mandolina y arpa. Un programa musical ofrecía a comienzos de siglo las siguientes piezas:

Meditación, solo de violín, B. Godard; *Ave Verum*, dúo de violines, Mozart; *Le Crucifix*, dúo, por Fauré; *Prelude du Déluge*, Saint-Saens; *Repentir*, canto, por Gounod; *Le sommeil de la Vierge*, trío, Massenet, *Le ciel a visité la terre*, Gounod; *Largo*, orquesta, Haendel; *Ave Verum*, de Gailhard; *Oratorio de Noel*, de Saint-Saens; *Marche d'Athalie*, por Mendelssohn¹⁴.

Gabriel Fauré, Camille Saint-Saens, Jules Massenet, Charles Gounod, Benjamin Godard se destacaban entre los compositores contemporáneos que solían rei-

¹² *En la Piedad*, en *EP*, 10.8.1901.

¹³ A la *América del Sud* le sucedieron en la década de 1880 *La Unión* y *La Voz de la Iglesia* (este último se publicó hasta 1911). Sobre la prensa católica: Miranda LIDA, *La prensa católica y sus lectores en Buenos Aires, 1880-1920*, en *Prismas. Revista de historia intelectual*, 19 (2005), pp. 119-131; *Algo más que un diario católico. La América del Sud 1876-1880*, en M. GARABEDIAN, S. SZIR y M. LIDA, *Prensa argentina siglo XIX*, Biblioteca Nacional, Buenos Aires, 2009.

¹⁴ *En Adrogué*, en *LVI*, 15.1.1900.

terarse con frecuencia en la liturgia porteña del 1900; no faltarían, a su vez, los fragmentos de *Il Trovatore* u otras óperas, algunas de cuyas arias también eran interpretadas en los templos¹⁵. Un compositor de música de comienzos de siglo, Antonio Bonanni, admitía que estas licencias eran de lo más frecuente en la música litúrgica porteña: «soy autor de una misa solemne y que a pesar de algunas desviaciones hacia lo profano (que ya las he corregido) ha tenido bastante aceptación»¹⁶. No en vano, una de las constantes reconvenciones esgrimidas por las autoridades eclesiásticas por esos años se concentraba en evitar este tipo de abusos en la música religiosa. Así, por ejemplo, el sacerdote redentorista Federico Grote, fundador de los Círculos de Obreros, del diario católico *El Pueblo* y, a la sazón, principal impulsor de la Comisión Arquidiocesana que, desde la jerarquía eclesiástica, debía velar por el buen desempeño de la música sagrada, escribía, en tono de recriminación y lamento:

El extravío de la música sagrada de su verdadero fin y de su carácter religioso ha llegado ya a tal extremo que el calificativo de una apostasía de Cristo, por duro que sea, ya no es exagerado.

La música profanada, los himnos de alabanzas divinas que únicamente deberían resonar bajo las bóvedas sagradas se convierten en himnos cantados a la vanidad y sensualidad humanas, y en lugar de servir de estímulo a la verdadera devoción se convierten en estímulo y pábulo al deleite de los sentidos y pasiones. La voz sonora y grave del hombre y la voz suave y argentina del niño han tenido que ceder a la voz provocativa de la mujer de salón y al gorjeo y trinado de amaneradas artistas; y el canto litúrgico de los coros eclesiásticos al aria del bajo, la romanza del tenor y la cavatina de la ópera. El piano, proscrito de la iglesia, ha obtenido con su alegre clamoreo derechos de ciudadanía al lado de la grave y armoniosa voz del órgano¹⁷.

Las palabras de Grote transmitían una queja recurrente en ámbitos católicos, cuyos ecos perdurarían incluso hasta la década de 1920, como puede advertirse a través del diario *El Pueblo*, fundado por el mismo sacerdote en 1900, que se quejaba con frecuencia de que en los templos «no solamente se pide algún trozo que sea más o menos serio, sino que por lo general se indican los trozos más culminantes de ópera»¹⁸. No hay dudas de que Grote fue uno de los sacerdotes que más se comprometió en la campaña para introducir el canto gregoriano; de hecho, dirigió la iniciativa de llevar adelante el Primer Congreso de Música Sagrada de la Argentina, que tuvo como objetivo la introducción masiva del canto gregoriano en la Iglesia argentina. El propio temario de este congreso revela las dificultades que existían para su cabal implementación: «¿De qué medios valernos para impedir la

¹⁵ Un ejemplo en *Inauguración del templo de Centeno*, en *LVI*, 6.6.1900.

¹⁶ *Música sacra*, en *LVI*, 6.11.1902.

¹⁷ *El Congreso de Música Sagrada*, por Federico Grote, en *EP*, 1.1.1904.

¹⁸ *La música en los templos*, en *EP*, 14 y 15.11.1921.

ejecución de música sagrada que no es conforme a las prescripciones de la Iglesia? ¿Cómo facilitar el cumplimiento de las leyes eclesiásticas con respecto al canto sagrado?»¹⁹.

Los obstáculos que encontraba su implementación eran de muy diversa índole. Había dificultades que tenían que ver con la falta de una apropiada preparación de los sacerdotes para desempeñar este tipo de música litúrgica, y más en una época en la que no se enseñaban siquiera rudimentos de música en los seminarios destinados a la formación del clero. En este contexto, a comienzos de siglo, la revista *La lira sacra* dirigida por Félix Ortiz y San Pelayo –figura de peso en el asociacionismo español y católico de Buenos Aires, conocido por su inclinación carlista– promovió la tarea de difundir las partituras gregorianas en la versión confeccionada por la abadía benedictina de Solesmes, que gozaban de la predilección de la Santa Sede. Y también se preparó en 1903 la organización de un concurso impulsado por la jerarquía eclesiástica para alentar la composición de piezas sacras que respondieran al *Motu Proprio* de Pío X: se premiaría la composición de un tedéum a cuatro voces, acompañado por órgano, donde se esperaba alternar con melodía gregoriana; varios motetes a dos voces acompañados de órgano y en latín²⁰.

Más aún, a comienzos de siglo, en una época de gran fascinación por los adelantos tecnológicos de la modernidad, la música litúrgica podría gozar de las ventajas proporcionadas por las nuevas tecnologías, lo cual ayudaría a mejorar su difusión. En este marco, comenzó a despertar entusiasmo la posibilidad de utilizar diversas grabaciones en gramófono, puesto que, con mucha facilidad, permitirían estandarizar la interpretación de los cantos, dándole uniformidad a la música sacra de las iglesias porteñas. Según palabras de Monseñor Duprat, sacerdote perteneciente a la curia porteña que por un tiempo dirigió la comisión arquidiocesana de música sacra junto con su amigo Félix Ortiz y San Pelayo:

La más rigurosa uniformidad en la interpretación de las melodías es de una trascendencia suma para el triunfo de esa gran reforma que basta a inmortalizar al pontificado de Pío X. Ahora bien, ¿dónde iremos a buscar esa interpretación genuina del canto eclesiástico [...] nosotros que no tendremos quizás en mucho tiempo una escuela seria de canto gregoriano? El maravilloso aparato del genial Edison viene en nuestra ayuda trayéndose a través de millares de millas estereotipadas en sus discos esa interpretación auténtica²¹.

Pero no hay dudas de que la falta de pericia musical del clero o los coros parroquiales no fue un serio problema. De hecho, no tardaron en formarse en distintas

¹⁹ Congreso de Música Sagrada. Sesiones preparatorias. Los temas, en *EP*, 6.4.1904.

²⁰ Concurso sudamericano de música sagrada, en *EP*, 24 y 25.4.1905.

²¹ La audición gramofónica del domingo, en *EP*, 26 y 27.3.1906.

parroquias y escuelas católicas las respectivas *Schola Cantorum*, compuestas por niños que comenzarían a ser entrenados en el canto gregoriano: en las parroquias de La Merced, San Juan Evangelista, San Carlos, San José de Flores, San Cristóbal, San Nicolás de Bari y en los colegios de San José y El Salvador, entre otros. También el seminario conciliar se preparó para formar su propio coro y, además, la arquidiócesis estableció en 1910 una escuela de música destinada al clero, los organistas y los coros de las respectivas iglesias de la ciudad²². Estas escuelas incluían en algunos casos una cierta preparación en idiomas e instrumentos musicales. Pero incluía algo más: el mero hecho de pertenecer al coro de la parroquia, y a la escuela de música, redundaba en un cierto prestigio que podía traducirse en una mejor posición social, e incluso laboral, para sus alumnos. Veamos un ejemplo:

Ha formado a unos cuantos jóvenes que hoy, merced a la óptima preparación allí adquirida y a los buenos oficios del señor cura, se hallan ventajosamente colocados en la banca y en el comercio. [...] De los dieciocho alumnos que han frecuentado estas aulas en 1910, los más adelantados han ingresado en este mes, dos de ellos en el Banco de Galicia, y uno en la casa de Bargiela, Posada y Cía. Es este el mejor elogio de su preparación y del fruto que recogen frecuentando la Schola Cantorum de San Nicolás de Bari, fundada y sostenida por el cura rector de dicho templo²³.

De tal manera que, puede advertirse, ni siquiera las escuelas de música reglamentarias, abocadas a la enseñanza de la música litúrgica más solemne, permanecían ajenas a las dinámicas de la sociabilidad local. La *schola cantorum* se volvía algo más que una mera escuela de música: era un verdadero semillero de prestigio y vínculos sociales. No se trataba pura y simplemente de formar cantores.

Pero su sola presencia bastaría para comenzar a introducir cambios en la música sagrada de Buenos Aires, si bien no se harían sentir de un día para el otro. Puesto que el canto gregoriano tradicional, tal cual se esperaba que se introdujera a comienzos del siglo xx en los diferentes coros de las parroquias porteñas, debía permanecer reservado a las voces masculinas. Las mujeres tan sólo podían corear fórmulas sencillas. Ello al precio de dejar al margen a quienes más solían comprometerse en la preparación de las fiestas litúrgicas, como no tardará en advertirse. El Congreso de Música Sagrada de 1904 se había pronunciado de manera taxativa a este respecto, pero admitiría que la mujer podía, con todo, cantar al menos los estribillos en el templo:

El congreso hace ardientes votos para que se introduzca la costumbre de que los fieles de ambos sexos tengan participación en las funciones litúrgicas ejecutando las

²² Esta escuela de música se fundó por la iniciativa de Mons. Duprat y funcionó en Paraná 164. Al respecto, «*Schola Cantorum*», en *LVI*, 25.1.1910.

²³ *La Schola Cantorum de San Nicolás*, en *LVI*, 17.1.1911.

respuestas breves de la misa solemne (*Amen, Et cum spiritu tuo*, etc.), las partes variables, particularmente el Credo y los salmos, himnos, vísperas, alternando con el coro propiamente dicho²⁴.

Puesto que el canto llano, por ser monódico, se canta al unísono, con tan sólo algunas fórmulas sencillas que son repetidas por el público a modo de estribillos, otra de sus características es que no requiere de solistas especialmente preparados. O, dicho de otra manera, no permitía que algunas pocas voces destacadas se lucieran en el templo cantando como solistas. No dejaba la posibilidad, pues, de publicar en los diarios católicos anuncios en los que se difundieran los nombres de los cantantes e intérpretes que participaran en la liturgia. Todo ello se contradecía con el tipo de liturgia polifónica que era frecuente en las iglesias de Buenos Aires, con voces femeninas como solistas e instrumentistas, cuyo programa solía publicarse con antelación en la prensa, como si se tratara de una función o un evento social más.

Puede verse, pues, cuán lejos podía llegar el impacto social de la introducción de la liturgia gregoriana en Buenos Aires. Amenazaba con modificar sustancialmente las dinámicas típicas de la sociabilidad porteña durante la *belle époque*, signadas en todos los casos por los apellidos de señoritas *bien*, pertenecientes muchas de ellas a familias de la elite terrateniente porteña. Así, pues, la introducción del canto gregoriano no sólo suponía un cambio de estilo musical; más importante aún, redundaría en una profunda transformación en las maneras de preparar la celebración litúrgica, así como también en los actores que participaban de ella. De allí que muchas jóvenes continuaran cantando en importantes iglesias de Buenos Aires, aún después de constituida la comisión fiscalizadora del arzobispado. Las Hijas de María, una asociación del laicado femenino que solía nuclear a jóvenes de familias de elite en las parroquias más tradicionales, solían ocupar las primeras filas de los coros parroquiales. Y si bien más de una vez la prensa católica mostró pruritos a la hora de publicar avisos de funciones litúrgicas en las que participaran este tipo de jóvenes, ello no fue óbice, sin embargo, para que las Hijas de María continuaran haciendo de la parroquia un espacio de exhibición social²⁵.

Así, pues, no se podía introducir el canto gregoriano sin que encontrara hondas repercusiones –y resistencias– en las dinámicas de la sociabilidad católica a nivel parroquial. Claro que esta sociabilidad dependía de otras variables, no menos importantes, que también debemos considerar si queremos dar cuenta de las transformaciones en la música litúrgica.

²⁴ *Congreso de Música Sagrada*, en *EP*, 11 y 12.4.1904.

²⁵ En lo que respecta a las prevenciones de la prensa católica, y su afán por respetar las normas, véase el siguiente ejemplo: «habiéndonos llegado el programa de la parte musical del acto que se preparaba quisimos sólo se supiera que si no lo publicáramos era por estar en oposición con lo que prescriben a tal respecto las enseñanzas de Su Santidad» (*Congregación de Santa Filomena*, en *EP*, 13 y 14.8.1907).

III. LA MODERNIZACIÓN DE LA CIUDAD Y EL CATOLICISMO DE MASAS

La multiplicación de las parroquias, que se cuadruplicaron en tan sólo treinta años, se hacía eco del crecimiento urbano de estas décadas, a medida que se integraron plenamente los barrios periféricos de la ciudad, se afianzaron las redes de transporte y todos los demás servicios urbanos. De este modo, Buenos Aires se extendió a lo largo y a lo ancho, mientras se volvía una ciudad más densamente poblada, con un movimiento urbano que aspiraba a imitar a las grandes urbes occidentales como Berlín o Nueva York, ya sea por los transportes públicos, los espectáculos de cine y teatro, la densidad creciente de los edificios en altura, la iluminación nocturna²⁶. En el marco de una ciudad cada día más moderna, que verificaba un creciente dinamismo, el episcopado argentino admitió que era necesario admitir cierto tipo de fiestas, que la Iglesia Católica se mostraría dispuesta a tolerar: así el caso de los conciertos vocales e instrumentales; las rifas o tómbolas con fines de beneficencia; los bazares; las conferencias o actos literarios; los juegos deportivos; los corsos de flores –práctica social muy común entre las jóvenes de la época–; los picnics y las excursiones, así como también las funciones de cinematógrafo. No se permitirían, en cambio, los bailes entre los dos sexos; los espectáculos teatrales mundanos; los juegos de azar y las ruletas²⁷. Era necesario flexibilizar los parámetros de lo que se consideraba admisible en lo que respecta a las actividades recreativas y de sociabilidad. La variedad de actividades de tiempo libre que la Iglesia Católica se mostraría dispuesta a tolerar en los años veinte era un neto reflejo de la intensa vida social y cultural de Buenos Aires en la *belle époque*.

Porque el intenso movimiento urbano de Buenos Aires, un neto producto de la modernidad, no tardaría en repercutir en la Iglesia Católica²⁸. Las calles se llenaban cada vez más de gente. La modernidad urbana se traducía en el hecho de que el centro de la ciudad dejaba ver un hormigueo creciente de personas que iban y venían. Las celebraciones públicas del Centenario de la Independencia celebradas en 1910 dejaron esto en evidencia. Se trataba de festejos masivos, con desfiles públicos a lo largo de las principales avenidas. El catolicismo, a su vez, hizo su esfuerzo para acompañar el creciente ritmo del movimiento urbano. Y para los años treinta, uno y otro se tornarían casi vertiginosos.

²⁶ En 1936, se podía leer en una importante revista cultural porteña: «Buenos Aires supera a Nueva York como centro dinámico de difusión. Nuestra temporada invernal no encuentra pareja. Ópera, drama, comedia, concertistas, divos y divas... todo pasa por aquí» (*Eduardo Marquina*, en *Nosotros*, 2, mayo de 1936, p. 238).

²⁷ *Resoluciones del episcopado argentino*, en *EP*, 17.1.1929.

²⁸ Miranda LIDA, *El catolicismo y la modernización urbana en Buenos Aires. Notas sobre las transformaciones en la movilización católica, 1910-1934*, en M. LIDA y D. MAURO, *Catolicismo y sociedad de masas en Argentina, 1900-1950*, Prohistoria, Rosario, 2009.

La transformación de Buenos Aires en una ciudad de masas no podía dejar indiferente al catolicismo que, en efecto, fue a la par de todos esos cambios, de ahí que podamos advertir cómo incorpora una gama de nuevos recursos apropiados para interactuar con una sociedad de estas proporciones. La música litúrgica no podrá permanecer al margen: se hizo eco de la modernización de la ciudad, y su creciente masificación. La música religiosa jugaría, de hecho, un papel clave en la creciente movilización católica de esos años. En las manifestaciones y procesiones de todo tipo no faltarían las bandas de música, los altoparlantes y los coros; algunos de ellos alcanzarían más de un centenar de voces, incluso masculinas²⁹. Este proceso logró extenderse a casi todos los barrios de la ciudad, y asimismo a los pueblos de la provincia de Buenos Aires que, en las fiestas patronales

No escatiman sacrificios con tal de tener una charanga que amenice los números del interminable programa de fiestas populares y ejecute «Rigoletto» y foxtrots las noches de los domingos en la plaza [...] Su misión no va más allá de marcar el compás de una marcha en la procesión del Santo Patrono o de amenizar de tarde en tarde con los escasos números de sus repertorios la vida monótona del pueblo³⁰.

Tener una banda de música es un signo de orgullo para las parroquias en construcción y es, a su modo, un signo de progreso³¹. Las bandas acompañan con cantos de todo tipo las movilizaciones populares católicas que, por esos años, se multiplican crecientemente por los barrios en expansión. Incluso Corpus Christi, una tradicional festividad católica del centro de Buenos Aires, que solía celebrarse en las inmediaciones de la catedral, comenzó celebrarse en los barrios que intentaban crecer emulando la pompa de las iglesias céntricas: en Villa del Parque, por ejemplo, la primera celebración del Corpus en la parroquia se hizo a imitación de la catedral, que le sirvió de a los vecinos a la hora de preparar la procesión³².

En las parroquias de barrio y en las calles el canto sagrado se tornaba accesible a todos para adquirir así un perfil popular. De allí que se comience a pregonar con insistencia la necesidad de facilitarle a la gente común el acceso a la música litúrgica, a través de los más sencillos coros del canto gregoriano, que cualquiera podía llegar a cantar sin mayor preparación musical. Y también se trabajó para diversificar la oferta de cánticos en español. La liturgia debía dejar cada vez más espacio para que

²⁹ Así, por ejemplo, el coro de la Asociación Santa Cecilia, establecido en la red de colegios salesianos.

³⁰ *La banda de música en la política*, en *EP*, 1.1.1924, p. 3.

³¹ Un ejemplo extraído de la parroquia de Villa Crespo: «La obra de progreso y expansión de las instituciones católicas [...] ha seguido [...] En las fiestas patronales por primera vez ha tenido banda de música el vecindario» (*De la parroquia de San Bernardo*, en *EP*, 27.8.1916).

³² «Los sitalia modestos pero de muy buen gusto, erigiéronlos por propia iniciativa varias señoras y señoritas de la parroquia quienes fueron el día del Corpus a la procesión de la Catedral expresamente para inspirarse» (*En la parroquia de la Virgen Niña*, *EP*, 3 y 4.6.1918).

las masas se expresaran, en detrimento de los solistas que perderían progresivamente protagonismo.

Todo ello venía avalado por la Santa Sede. En 1928, cumplidos veinticinco años del *Motu Proprio* sobre la música sagrada de Pío X, el pontífice Pío XI reafirmó las disposiciones ya vigentes a través de su carta apostólica *Divini Cultus Sanctitatem* del 20 de diciembre de 1928, donde se insiste en la idea de que el pueblo todo debe participar plenamente: según las propias palabras del papa, «el pueblo de espectador debe pasar a parte activa en la música litúrgica». La nueva disposición pontificia nada decía, sin embargo, de la restricción que Pío X había impuesto en torno a la participación de la mujer en los coros, que ya había dado lugar a varias objeciones. Hacia los años veinte, era impensable dejar a un lado a la mujer. Concluida la Primera Guerra Mundial, el papel de la mujer sufrió importantes transformaciones en buena parte del mundo occidental. El profundo impacto de la guerra, que llevó a la mujer a jugar un papel más activo que nunca hasta entonces en la economía, la sociedad y la política, tuvo como corolario la instauración del sufragio femenino en las democracias occidentales, así como también un profundo cambio en los valores y las costumbres, así como también en las relaciones de género. Su impacto se hizo sentir también en el catolicismo. Hombres y mujeres de cualquier condición social tendrían la oportunidad de participar en el canto sagrado.

De hecho, las primeras experiencias de canto gregoriano en Buenos Aires respetaron el perfil popular que tanto se reclamaría a través de las directivas eclesiológicas. Así el caso del coro San José establecido en la popular parroquia de San Carlos, compuesto por más de un centenar de voces, muchas de ellas de origen obrero, que se habían entrenado para cantar el *Tantum Ergo* en las celebraciones litúrgicas³³. De allí que el diario católico *El Pueblo* redoblara su reclamo en pos de la difusión del canto gregoriano entre los sectores populares:

¿Por qué no canta el pueblo en la iglesia? ¿Por qué no ora socialmente, colectivamente? [...] Porque la música que hoy se usa en las funciones litúrgicas, sobre todo en las más solemnes, por el hecho de ser a varias voces, es para cuatro cantores de antemano preparados, *no para el pueblo que pide música fácil y unísona*. El pueblo ha rezado y ha cantado socialmente en la iglesia mientras el canto gregoriano ha ocupado el lugar que le corresponde en la liturgia³⁴.

Oportunidades para que el hombre de la calle cantara en las celebraciones litúrgicas católicas no faltarían. En las vísperas del Centenario, el crecimiento y la multiplicación de la movilización católica en las calles ofreció incontables ocasiones en las que la gente podía cantar en común cánticos religiosos. Y de cualquier otro

³³ *Coro musical San José de la parroquia de San Carlos*, en *EP*, 21 y 22.3.1911.

³⁴ *Canto gregoriano*, en *EP*, 29 y 30.9.1919.

tipo, también. De hecho, en las movilizaciones católicas, uno de los cantos más co-reados solía ser el Himno Nacional. Era un canto común, quizás el único capaz de mancomunar a un público heterogéneo por sus orígenes sociales y étnicos, en una sociedad que se nutría de la inmigración de ultramar. Cantar el himno se convirtió en un ritual frecuentemente reiterado en el seno del movimiento católico. Los cantos y la música eran ingredientes de primera importancia en la movilización de masas. Servían para cohesionar al público a través del canto en común; pero al mismo tiempo, si el canto no resultaba lo suficientemente conocido por toda la concurrencia, podían producirse desórdenes en los coros y las voces de la multitud. De ahí que las movilizaciones católicas, cada vez más cuidadosamente preparadas, contaran con personas encargadas de conservar el orden; no era fácil de lograr que todos cantaran al unísono los cantos sacros. Para alcanzar el unísono en las filas, se comenzó por distribuir volantes entre el público con las letras de los cánticos de las movilizaciones católicas. Pero no se podía confiar en que la gente siguiera correctamente los cantos en latín. De allí que hacia los años veinte encontremos que los cantos más populares estuvieran en español.

Así, si bien las multitudes se plegaron crecientemente a la música sacra, ésta se apartaría cada vez más del tan ansiado canon tradicional, proporcionado por el canto gregoriano. No es de extrañar que la calidad de la música litúrgica para las masas dejara mucho que desear, al menos para los oídos más exquisitos. El columnista de música de la revista católica *Criterio*, una revista de alto nivel intelectual y de cierta sofisticación artística, consideraba que el canto gregoriano tradicional era un estilo musicalmente pobre: «la simplicidad casi sintética de sus líneas recuerda los dibujos de los primitivos [...] intelectualmente está fuera de nuestra órbita de comprensión»³⁵. *Criterio* había nacido en 1928 estrechamente vinculada a círculos artísticos e intelectuales y se hacía eco del florecimiento cultural de los años veinte en los más variados espacios de la sociedad porteña; nada tenía que ver con una prensa católica de masas, como quería ser el diario *El Pueblo*. Puede advertirse que en pleno «renacimiento católico», en un momento en que el catolicismo argentino experimentaba un fuerte viraje hacia el integrismo más recalcitrante, era posible leer en la prensa católica, e incluso en una de sus revistas más prestigiosas, voces disidentes que ponían en cuestión uno de los pilares del «mito de la nación católica»³⁶. El canto gregoriano, elemento clave de la liturgia de masas en vasto crecimiento por esos años, podía ser objeto de críticas de lo más feroces dentro del propio universo católico.

³⁵ E. AGUIRRE, *Comentarios musicales. Música religiosa. El canto llano*, en *Criterio*, 17.1. 1929, pp. 43-44.

³⁶ Acerca de las transformaciones del catolicismo en los años treinta, véase LORIS ZANATTA, *Del Estado liberal a la nación católica*, Universidad Nacional de Quilmes, 1996; MIRANDA LIDA, *Los orígenes del catolicismo de masas en Argentina, 1900-1934*, en *Jahrbuch für Lateinamerikas Geschichte*, 46 (2009), pp. 345-370.

Pero la crítica enarbolada por el columnista de *Criterio* no impidió que los cánticos tradicionales se mezclaran, de manera ecléctica, con otros de tipo popular en las distintas expresiones del catolicismo de masas en expansión en esos años. A modo de ejemplo, veamos lo que ocurrió en la muy popular procesión de Corpus Christi de 1927, preparada con antelación en este sentido:

Se han distribuido en los templos y capillas de la arquidiócesis cien mil volantes con las instrucciones necesarias para la procesión y los cánticos que deberá entonar el público de fieles el día mencionado. [...] Se cantarán alternativamente los tres himnos indicados en las hojas volantes, a saber: «Amor a Jesús», «Cantemos al amor de los amores» y «Salva al pueblo argentino». *Los cánticos han sido oficializados y únicamente se cantarán durante la ceremonia los indicados en el programa*³⁷.

Claro que no siempre las cosas salían como lo previsto. El desorden en los cánticos, la falta de coordinación entre las diferentes voces, tanto de los coros como del público, y las disonancias que por consiguiente no tardarían en hacerse oír eran objeto de preocupación. El desorden de los cánticos solía ir acompañado, además, por desorden en las filas: las organizaciones católicas solían preocuparse por contar con un número suficiente de «comisarios» de filas, que tenían a su cargo la tarea de preservar el orden en las movilizaciones, a fin de que todos marcharan al mismo ritmo, sin provocar desajustes que podían dar lugar a desmanes de cualquier tipo: «el director general, los comisarios generales y el ayudante», se escribía en 1930³⁸. El desorden en las filas, sumado a la creciente participación popular en las movilizaciones católicas desde los años veinte, no era fácil de controlar: no faltarían los hurtos en los bolsillos de los asistentes en algún momento de distracción, los desmayos de alguno de los participantes provocados por el aglutinamiento de gente y otros incidentes de este estilo.

Un remedio que pretendió ser bastante efectivo para el desorden fue la introducción de los altoparlantes en las procesiones y movilizaciones católicas de masas, un recurso que se volvió de uso cada vez más generalizado en el catolicismo argentino hacia la década de 1930. A su vez, la utilización de la estación de radio, que permitía difundir en las más alejadas calles la música de órgano que se tocaba dentro de la iglesia, fue otro de los ingredientes clave de la liturgia de masas. Y a ello hay que sumarle la presencia de un locutor o *speaker* –como se decía en la época– que guiaba al público en sus cánticos y en sus oraciones. Monseñor Dionisio Napal, conocido agitador católico de las calles porteñas y más tarde vicario general de la Armada, fue uno de los *speakers* católicos más famosos de los años treinta: su dominio del micrófono se sumaba al que también supieron tener Monseñor

³⁷ *La procesión de Corpus Christi. La exhortación del prelado*, en *EP*, 16.6.1927, p. 1.

³⁸ *La manifestación de fe asumirá grandes proporciones*, en *EP*, 25.10.1930.

Gustavo Franceschi y Virgilio Filippo, entre otros sacerdotes católicos de relieve que se esforzaron por ajustar su oratoria al micrófono de radio. Ya para los años treinta, la prensa católica podía registrar que las movilizaciones católicas estaban cambiando de forma:

Una nota nueva y muy interesante que contribuyó a mantener el orden en el desfile, en las preces y en los cantos fue la utilización de los altoparlantes. Ellos transmitían las órdenes que impartía el Presbítero Carlos Martínez, secretario del arzobispado, tanto para la banda de música que iniciaba la melodía de los cantos religiosos y litúrgicos, como para disponer la movilización ordenada de la inmensa muchedumbre. Gracias a esta feliz innovación no ocurrió como muchas otras veces el desacuerdo en los cánticos ni las interrupciones en el desfile. Las plegarias y jaculatorias iniciadas por el sonoro instrumento y perfectamente escuchadas fueron repetidas o contestadas por el público *en imponente unidad*, que contribuyó a dar al acto mayor unción y fervor³⁹.

Por más hiperbólica que fuera la crónica periodística en sus dichos, no hay dudas de que la «imponente unidad» alcanzada en los cantos gracias a la incorporación de la radio, micrófonos, altoparlantes, volantes y otros mecanismos de propaganda y de disciplinamiento le confirieron a las movilizaciones católicas un aspecto fuertemente moderno para su época, a tono con las transformaciones sociales y políticas que tenían lugar en la Europa de entreguerras⁴⁰.

La serie de congresos católicos celebrados en los años 30 fue el signo de los tiempos: un congreso internacional que contó con la asistencia del cardenal Pacelli, regulares congresos nacionales que se celebraron en las ciudades más importantes del país (Luján en 1937, Santa Fe en 1940 y Buenos Aires en 1944) e innumerables congresos eucarísticos diocesanos y semanas parroquiales o interparroquiales en los barrios. Los ejemplos de fiestas católicas de carácter multitudinario abundan; fueron el mayor «triumfo» –largamente celebrado en clave de «cruzada» construida sobre el «mito de la nación católica»– del catolicismo en la década de 1930. A pesar de que los sucesivos gobiernos de la década del treinta estuvieron teñidos de ilegitimidad, no por ello la movilización social y política se replegó. Este fenómeno se vincula con las transformaciones sociales y culturales de esos años.

Los congresos católicos solían ocupar el corazón de las grandes ciudades; pusieron así en evidencia el proceso de urbanización que se verificó en los años treinta⁴¹. Las ciudades de provincia veían así alterada su «tranquilidad somnolienta de

³⁹ *Con extraordinaria solemnidad realizóse la procesión del Corpus*, en EP, 5.6.1931, p. 1.

⁴⁰ En este sentido, Peter FRITZSCHE, *De Alemanes a nazis 1914-1933*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2006; George L. MOSSE, *La nacionalización de las masas. Simbolismo político y movimientos de masas en Alemania desde las guerras napoleónicas al Tercer Reich*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2007.

⁴¹ Miranda LIDA, *Los Congresos Eucarísticos en la Argentina del siglo XX*, en *Investigaciones y Ensayos*, Academia Nacional de la Historia, Buenos Aires, 58 (2009).

aldea»⁴²; ingresaban al cauce de las populosas y agitadas urbes modernas. El proceso de urbanización hacía posible, al parecer, acortar la brecha entre Buenos Aires y el interior. Los congresos se entienden también en este marco.

Además, se vinculan con el desarrollo de las redes de transporte y el crecimiento del turismo interno. La movilización de grandes contingentes de una provincia a la otra no podría haberse dado con tanta facilidad, ni a tan bajos costos, antes de la década de 1930. El Congreso Eucarístico Internacional puso en movimiento, o bien aceleró, el desarrollo de una vasta gama de servicios que involucraban al transporte automotor y por ferrocarril, el comercio, la hotelería y el turismo en general. Tango, prostitución y malevos habían contribuido a forjar una imagen de la ciudad que el Congreso católico prometía borrar de un plumazo. Así llegaron a Buenos Aires numerosos contingentes de las provincias.

Otro factor que contribuyó a darle al Congreso su carácter masivo fue la utilización recurrente de los medios de comunicación para su difusión y propaganda. La prensa, la radio y el gramófono jugaron un importante papel promoviendo el evento y popularizando sus cánticos. Incluso la prensa laica difundió con profusión el evento; así, *Caras y Caretas* publicó un número especial con gran despliegue de fotos. Y en los días febriles del congreso, una publicidad de receptores de radio se redactaba en los siguientes términos: «Escuche los grandes acontecimientos mundiales. Dentro de pocos días habrá en Buenos Aires una de las más grandes concentraciones de personas que la humanidad ha conocido [...] Si no puede concurrir, escúchelo con un receptor Ericsson»⁴³. El carácter apoteótico de las celebraciones se vio acentuado a su vez por la incorporación de la cámara de cine, para registrar las grandes movilizaciones. La cámara tornó a las masas socialmente visibles y a medida que su filmación se difundió a lo largo del país, creció el interés por el Congreso Eucarístico de Buenos Aires. La ciudad moderna ya no intimidaba, a pesar de su modernidad.

En este clima de intensa movilización católica la música litúrgica recibió una especial atención por parte de los organizadores. Con un año de antelación se preparó un concurso en torno al Himno que se utilizaría en el Congreso Eucarístico Internacional; se planeó también la organización de un coro de más de 500 voces mixtas que actuarían en las ceremonias sagradas más importantes en el marco del Congreso⁴⁴; se publicaron los cánticos en folletos de distribución masiva, que comenzaron a utilizarse, a la sazón, en las fiestas religiosas de masas de los años precedentes –congresos eucarísticos regionales, Corpus Christi, entre otras– donde se

⁴² *Rumbo a Catamarca*, en *EP*, 25.4.1941, p. 10; *EP*, 2.5.1941, p. 5.

⁴³ *EP*, 30 de septiembre de 1934, p. 5.

⁴⁴ El coro se nutrió de las *Schola Cantorum* de las distintas parroquias, así como también de los diferentes seminarios conciliares del país y de los colegios católicos. Participaron asimismo coros católicos chilenos.

difundían cánticos litúrgicos en latín y en español; se popularizaron las clases de canto llano y de otras músicas litúrgicas, tanto en el Instituto de Cultura Religiosa Superior como en otras instituciones; se recurrió al gramófono y a la radio para colocar al público ocasional en contacto con la música sacra, dándole la mayor propaganda posible⁴⁵. El resultado de todos estos preparativos fue el impresionante despliegue de voces, coros y bandas de música que tuvo lugar en 1934, a tono con el aspecto magnificente que adquirió el Congreso Eucarístico Internacional de Buenos Aires, en sus más variados detalles. Veamos lo que dijo una crónica descriptiva de los hechos:

La gran masa coral que tuvo a su cargo las diversas ceremonias estuvo formada por más de 560 voces [...] Tomo parte también la banda de policía de la Capital y estuvo a cargo del órgano el organista señor Julio Perceval, quien además instrumentó para banda, desinteresadamente, la *Misa de Angelis* y los diversos cantos gregorianos que se entonaron, hecho de por sí destacado ya que –según lo que se conoce– por primera vez en la historia de los Congresos Eucarísticos se ha empleado la banda con tanta perfección para interpretar el canto gregoriano.

El repertorio puede considerarse bajo dos aspectos: el de los cantos populares y el de los motetes polifónicos. En los cantos populares, interpretados siempre con banda y órgano, el coro servía de base a la inmensa multitud de fieles que durante casi dos años habían preparado u oído al menos [...] los cantos publicados por el Comité Ejecutivo en su folleto de 56 páginas. Eran estos: en gregoriano: *Adoro te Devote*, *Pange lingua*, *Laudate Dominum Omnes Gentes*, *Misa de Angelis*, *Veni Creator Spiritus* y *Te Deum*; en música figurada: *Lauda Jerusalem Dominum*, *Christus Vincit*, *Salva al Pueblo Argentino*, *Cantemos al amor de los amores*, *Himno oficial del Congreso Eucarístico*.

La polifonía clásica y moderna estaba representada por los siguientes autores: Lorenzo Perosi, actual director de la Capilla Sixtina; *Tu es Petrus*, a cinco voces mixtas; *Oremus Pro Pontifice*; *Ecce Sacerdos Magnus*; *Ora Pro Nobis*; *O Salutaris Hostia* y *Veni Creator Spiritus*.

Es de destacar que es esta la primera vez en la historia musical de varios siglos que un coro tan numeroso interpreta la polifonía clásica de los grandes maestros del siglo XVI, ya que ésta ofrece serias dificultades para conjuntos de tanta magnitud⁴⁶.

En síntesis, para el Congreso Eucarístico Internacional, un evento de dimensiones extraordinarias dada la enorme cantidad de público que asistió a sus diferentes ceremonias, la música litúrgica ocupó, tal como puede advertirse, un lugar protagónico. Medio millón de personas en las calles de Buenos Aires fueron partícipes de este vasto despliegue de coros multitudinarios, que pusieron en el aire música religiosa que tradicionalmente solía escucharse a puertas cerradas en los templos.

⁴⁵ Las columnas cotidianas acerca de los preparativos del Congreso Eucarístico Internacional en *Criterio* y en *El Pueblo* reflejan este intenso movimiento.

⁴⁶ *El coro polifónico*, en *Revista Eclesiástica del Arzobispado de Buenos Aires*, Buenos Aires, 1934, pp. 787-789.

Pero salir a la calle con el canto gregoriano no era empresa fácil, claro está. De allí la necesidad de adaptar la monodia a los grandes espacios abiertos, por fuera de las galerías de los templos. La solución que se encontró a este dilema no se ataba a ningún patrón heredado; ni siquiera se ajustaría al pie de la letra al *Motu Proprio* de Pío X. Por ejemplo, se llevó a cabo una cuidadosa instrumentación de la *Misa de Angelis* –tradicional composición para canto gregoriano–, que constituye una buena prueba del modo en que la Iglesia Católica combinaba tradición y modernidad a fin de que el tradicional canto litúrgico tuviera un lugar de primera importancia en la gran fiesta de masas que el catolicismo desplegó en las calles de Buenos Aires en 1934: el canto monódico, acompañado por la música de las bandas musicales que participaron en el Congreso, no perdió fuerza a la hora de ser cantado al aire libre y transmitido por los altoparlantes. Fue también un neto producto del eclecticismo católico la admisión de coros mixtos, con voces femeninas y masculinas al mismo tiempo, en sentido contrario a las recomendaciones que la propia Comisión Arquidiocesana de la Iglesia de Buenos Aires había redactado a comienzos de siglo XX.

Claro que estas innovaciones eclécticas por sobre el patrón del canto gregoriano tradicional, según la versión de Solesmes, se prestarían a la crítica de parte de los más puristas. No faltaron, por cierto, voces disonantes, aún en medio del fervor eucarístico de los años 1933-1934. Así, por ejemplo, la revista de crítica musical denominada *La Silurante Musicale*, dirigida por el musicólogo Víctor de Rubertis, se advirtió con gran agudeza que la música sacra del Congreso Eucarístico Internacional se tomaba licencias en las que se dejaban a un lado las disposiciones pontificias: se combinaban elementos tradicionales y modernos, sacros y profanos, con una gran cuota de flexibilidad. Incluso en el Himno del Congreso podía advertirse esta mixtura ya que, según el crítico, su música estaba calcada de una sonata de Mozart⁴⁷. El hecho de que muchos de los cantos estuvieran en español, lengua vulgar, también fue objeto de críticas; recordemos que el *Motu Proprio* de Pío X exigía el uso del latín en todos los cantos litúrgicos.

Ni siquiera en la gran fiesta eucarística de 1934, que contó con la visita del cardenal Eugenio Pacelli en calidad de legado pontificio, la música litúrgica se atuvo al pie de la letra al *Motu Proprio* que desde comienzos del siglo XX tanto había insistido en establecer un canto litúrgico llano y lo más solemne posible, despojado de todo tipo de polifonías, orquestas y voces femeninas que nada más sirven para distraer la atención de un público que tan sólo debería dedicarse a la contemplación divina. Por contraste, se convocó a un enorme coro de 560 voces mixtas que constituyó un verdadero espectáculo para la multitud que asistió a los actos del

⁴⁷ Estas críticas fueron analizadas y discutidas por Omar CORRADO, *Música y modernidad en Buenos Aires, 1920-1940*, Gourmet Musical, Buenos Aires, 2010, pp. 230-231.

congreso. Con eclecticismo y una buena dosis de flexibilidad, pues, la música gregoriana se adaptó a las multitudes de la moderna ciudad de Buenos Aires.

IV. CONCLUSIÓN

Los esfuerzos por introducir el canto gregoriano en las iglesias porteñas fueron intensos a comienzos de siglo, pero no siempre dieron los resultados previstos. Muchos actores lo impulsaron: las jerarquías eclesiásticas, la prensa católica, los músicos de iglesia. Aspiraban a uniformar los cánticos sagrados en una Iglesia que, en la Argentina, estaba creciendo a través de la multiplicación de diócesis, parroquias y estructuras eclesiásticas en general. No obstante ello, la realidad ofrecía resistencias que hacían difícil la tal ansiada uniformidad. Las asociaciones de parroquia no querían perder su tradicional protagonismo; los párrocos, a su vez, incidían con energía en los diferentes matices que adoptaba la liturgia en sus respectivos templos: la uniformidad no podía alcanzarse por la sola fuerza de los mandatos pontificios o por las reglamentaciones impuestas por la jerarquía eclesiástica. Tales mandatos y ordenanzas, de hecho, se tornaron poco más que letra muerta. Y la comisión fiscalizadora de la música sagrada establecida por el arzobispado de Buenos Aires no tardaría en atravesar crisis que la llevarían a reestructurarse una y otra vez⁴⁸.

Puede concluirse que la tan ansiada uniformidad en la música sagrada no se alcanzaría tan sólo a fuerza de decretos pontificios, reglamentos arzobispaes o comisiones fiscalizadoras impulsadas por las jerarquías eclesiásticas. En este sentido, un papel no menos importante debemos atribuirle a los modernos medios de comunicación, fruto de la expansión de las industrias culturales de las décadas iniciales del siglo XX: así, las grabaciones de discos de música sacra, la utilización recurrente en ámbitos católicos del gramófono y otras tecnologías provenientes de las industrias culturales, la difusión en la radio de música sacra, ya sea en programas religiosos o bien musicales –el catolicismo tuvo en los años treinta una vasta presencia en la radio que no se limitaba pura y simplemente a la transmisión de la misa dominical–, la publicación de revistas de crítica y difusión musical, algunas de ella dedicadas exclusivamente a la música sacra (*La Lira Sacra*, *Santa Cecilia*) y la publicación de libros baratos –a veces incluso de distribución gratuita entre los fieles– con las letras de los cánticos y los coros que el público de masas debía corear. Las más modernas tecnologías de la sociedad de masas venían a apuntalar la difusión de la música sacra.

⁴⁸ Por ejemplo, *Comisión Arquidiocesana de Música Sagrada*, en *LVI*, 4.8.1908; *Nuevas comisiones arquidiocesanas de música y de liturgia sagrada*, en *EP*, 7.8.1908.

Así, el himno del Congreso Eucarístico Internacional de 1934 pudo perdurar en la liturgia católica argentina. Era precisamente lo que se había previsto cuando en 1933 se convocó a un concurso abierto para elegir su letra y música: «ha de ser breve para que llegue a cantarse de memoria, aún después del Congreso»⁴⁹. Puede decirse que logró con creces su cometido, dado que continúa cantándose hasta el día de hoy en la Iglesia argentina.

⁴⁹ *Comisión de música y canto del Congreso*, en *EP*, 8.5.33, p. 6.