

Ricardo Cantalapiedra, canción de autor y cancionero religioso popular

Ángel Luis López Villaverde

Universidad de Castilla-La Mancha, SPEC

<https://doi.org/10.69791/rahc.53>

Resumen: Este artículo relaciona la «canción de autor» y el cancionero religioso popular en un contexto de protesta social y cambio cultural y político. Un cantautor, de origen católico y militancia comunista, Ricardo Cantalapiedra, cuyo repertorio se movió entre lo espiritual y lo profano, es nuestro hilo conductor para hablar del nuevo cancionero religioso popular y de las llamadas «misas de juventud», tan relevantes en los años setenta. Porque usando un instrumento de movilización tan potente como la música, sus canciones representaron tanto un grito de libertad contra la opresión o la injusticia como himnos de esperanza en una conversión sincera.

Palabras clave: Ricardo Cantalapiedra, canción de autor, protesta, música sacra, misas de juventud.

Abstract: This article relates singer-songwriters' songs and the popular religious songbook in a context of social protest and cultural and political change. A singer-songwriter of Catholic origin and communist militancy, Ricardo Cantalapiedra, whose repertoire moved between the spiritual and the profane, is our guiding thread to talk about the new popular religious songbook and the so-called «youth masses», so relevant in the seventies. Because using such a powerful instrument of mobilisation as music, their songs represented both a cry for freedom against oppression or injustice and hymns of hope for a sincere conversion.

Keywords: Ricardo Cantalapiedra, singer-songwriter, protest, sacred music, youth masses.

1 Este artículo está vinculado al Proyecto de Generación de Conocimiento 2022 PID2022-136299NB-I00 «El factor católico y la libertad de pensamiento en las guerras culturales de la Europa occidental contemporánea (1789-1989): perspectiva comparada, transnacional y de género», codirigido por Concepción Marcos del Olmo y Ángel Luis López Villaverde.

1. Introducción

En los años finales de la dictadura, algunas parroquias urbanas acogieron recitales de cantautores y diseñaron celebraciones litúrgicas dirigidas a los jóvenes, más atractivas, acompañadas de instrumentos y ritmos musicales acordes con los tiempos, conocidas como «misas de juventud». Se trataba de contener el avance de la secularización y sellar el espíritu de renovación religiosa que insuflaban los nuevos vientos posconciliares.

Los cambios socioeconómicos que acompañaron al desarrollismo tuvieron su correlato en las mentalidades y en el entorno religioso. En las diversas encuestas e informes sociológicos FOESSA, desde mediados de los sesenta, se constató el progresivo incremento del agnosticismo y el descuido de las prácticas religiosas, radiografiando un cambio de mentalidades y la pérdida de control social por parte de una Iglesia con cada vez menos efectivos para evangelizar, anulándose los esfuerzos clericales anteriores. En paralelo al declive de las ordenaciones sacerdotales en esos mismos años —fruto del vaciamiento de unos seminarios que habían dejado de ser un refugio para la miseria de antaño—, permanecían prácticas de religiosidad popular que los propios eclesiásticos lamentaban. Una religiosidad popular resignificada, que dio lugar a tal confusión entre celebraciones patrióticas, militares y devocionales que provocó un movimiento crítico en el seno de la propia Iglesia para purificar las manifestaciones religiosas de elementos políticos o laicos². Con poco éxito. El resultado fue lo que se ha calificado como «retirada de la religión», entendiendo como tal la «transmutación del antiguo elemento religioso en algo distinto de la religión»³. Por lo demás, el proceso de secularización tuvo un eminente componente político. Frente al apoyo que siguió conservando la dictadura entre los católicos de clases medias, una nueva generación, que no había vivido la guerra, vino a demostrar el parcial fracaso de la socialización religiosa entre los jóvenes. Los mismos informes FOESSA evidenciaban que los valores mayoritarios de los españoles estaban próximos a los democráticos⁴. Un proceso favorecido porque, en el seno de la Iglesia, se dio una confluencia de intereses entre laicos y clérigos.

La Iglesia católica española se jugaba mantener su capital humano y simbólico en una España que apuntaba a dejar de ser un Estado confesional y, como en el pasado, utilizó recursos modernos para adaptarse a tiempos cambiantes. Es lo que

2 RINA, C.: *Los imaginarios franquistas y la religiosidad popular (1936-1949)*, Badajoz, Diputación Provincial, 2015.

3 GAUCHET, M.: *La religión en la democracia: el camino del laicismo*, Barcelona, El Cobre, 2003.

4 DÍAZ-SALAZAR, R: *El factor católico en la política española. Del nacionalcatolicismo al laicismo*, Madrid, PPC, 2006.

se ha llamado modernidad «paradójica», «defensiva» o «antimoderna»⁵. Porque España vivió su propio «68 católico»⁶, que favoreció su «desenganche»⁷ respecto del colaboracionismo precedente. No fue un proceso sencillo ni estuvo exento de polémica o de excesos. Pero los padres conciliares, que permitieron la música popular en la liturgia, aprovecharon la oportunidad de atraer a quienes protagonizaban una creciente contestación social y rechazaban formas de culto tradicionales. El objetivo era seducirlos con sus propios recursos musicales para evitar su des cristianización. Jóvenes que preferían la esperanza al miedo, que deseaban vivir una fe comprometida y permitiera orar cantando.

Este artículo pretende relacionar el cancionero religioso popular con la «canción de autor» en el contexto de protesta social, secularización y cambio cultural que marcó el tardofranquismo y la transición de la dictadura a la democracia. El hilo conductor es un cantautor de origen católico y militancia comunista, Ricardo Cantalapiedra, cuyo repertorio se movió entre lo espiritual y lo profano. Se trata de valorar ese potente instrumento de movilización que fue la música, como grito de libertad contra la opresión y como himno de esperanza y conversión, donde lo político y lo religioso se volvían a entremezclar, pero para deshacer los nudos tejidos durante el nacionalcatolicismo. Un proceso que no era excepcional en España, cuyo recorrido merecería una mayor atención historiográfica comparada con otras experiencias autoritarias, como Portugal⁸ y Grecia⁹, aunque es un propósito que excede nuestros objetivos.

2. Perfil biográfico de Ricardo Cantalapiedra

En ese contexto, merece un papel destacado Ricardo Cantalapiedra Moro (1943-2017), uno de los cantautores más singulares. Iba para cura, aunque no encontró la vocación. Cantaba en las misas, pero su amor a Dios era demasiado humano, como su idea de la paz, y no tardó en perder la fe. Abandonó también

5 RAMÓN SOLANS, F. J.: «El catolicismo tiene masas». Nación, política y movilización en España, 1868-1931», *Historia Contemporánea*, n.º 51, 2015, pp. 427-454.

6 DE LA CUEVA MERINO, J. y LOUZAO VILLAR, J. (eds.), *Un 68 católico. Catolicismo e izquierda en los largos años sesenta*, Madrid, Marcial Pons, 2023.

7 LÓPEZ VILLAVERDE, Á. L.: «La Transición religiosa o eclesial en España», en M. Ortiz Heras (coord.), *Culturas políticas del nacionalismo español. Del franquismo a la transición*, Madrid, La Catarata, 2009, pp. 153-183.

8 Recuérdese la «canción portuguesa de combate», que celebró su primer encuentro en París en 1969 y contó con la participación de José «Zeca» Afonso, que publicaría su «Grândola, Vila Morena» en un álbum, *Cantigas de Maio*, que sería la contraseña que inició el 25 de abril de 1974 la «Revolución de los Claveles», que acabó con la dictadura.

9 En Grecia, el cantautor de referencia sería Mikis Theodorakis, cuya militancia política contra la dictadura de los coroneles le llevó a ser arrestado y pasar por varias huelgas de hambre y el exilio en 1970.

el mundo del espectáculo, en 1982, para hablar de la música desde la otra orilla, la crítica. Aunque siguió haciendo sus pinitos en garitos de Malasaña —su barrio de adopción— en los noventa con el seudónimo de Rocky Bolero.

Mientras aún vivía, en alguna semblanza suya, hay quien lamentaba que «un tipo duro e ilustrado gracias a los curas sea agnóstico», pese a haber «legado al cancionero litúrgico decenas de temas que millones de feligreses españoles y latinoamericanos entonan a diario en la celebración de los ritos católicos»¹⁰. En realidad, Cantalapiedra no solo fue un agnóstico que cantó a Cristo. En su obituario en el diario en el que colaboró, *El País*, fue definido como «el cantautor de los periódicos»¹¹.

El filósofo y escritor Patxi Mendiburu, amigo suyo, ha destacado su versatilidad:

Ricardo Cantalapiedra era capaz de hacerlo todo normal. De pasar del Seminario a Filosofía, de cantar en los coros de Iglesia —suya es la versión libre en castellano de «Blowin' in the Wind», titulada «Saber que vendrás» que se cantó en todas las misas modernas— a los mítines del PCE e interpretar aquella historia de la clandestinidad que se llamaba «En casa de la Maruja»¹².

Aunque fuera por atribuírsele la traducción de uno de los himnos a la paz y la libertad más representativos del siglo XX ya merecería la pena tratar su figura. Porque la adaptación de aquella canción de Bob Dylan contribuyó a cambiar la participación de los coros en la liturgia, rompiendo las barreras entre la música pop y la sacra¹³. No obstante, si la figura de Cantalapiedra alcanza mayor relevancia es por su espíritu libre y de frontera, un cantante capaz de acrisolar influencias varias, pues cantó al Dios de los cristianos —que no era el de las sacristías— para reiterar el mensaje social y pacifista que destila el conjunto de su obra, que también es profana, y nos introduce en un contexto tan efervescente como el del ocaso de la dictadura, donde la lucha por las libertades fue de las aulas a las fábricas, pasando por las calles, los recitales y también las parroquias.

10 NIÑO, Á.: «Del salmo al bolero», *El País* (9-6-1997).

11 GRIJELMO, Á.: «Ricardo Cantalapiedra, el cantautor de los periódicos», *El País* (26-IX-2017). Su perfil biográfico está en la SGAE, basado en la reseña de GONZÁLEZ LUCINI, E.: ... *Y la palabra se hizo música. La canción de autor en España*, 2.ª ed., Madrid, SGAE, 2008, pp. 507-509.

12 Mendiburu, P.: «Ricardo Cantalapiedra, un tío normal» (28 de noviembre de 2020), *Blog Patxi Mendiburu* en <https://patximendiburu.blogspot.com/2020/11/ricardo-cantalapiedra-un-tio-normal.html>

13 «Misas a ritmo de música yeyé» (15 de octubre de 2013), *El Mirador*, Radio Vitoria, en <https://www.eitb.eus/es/audios/detalle/1677244/misas-ritmo-musica-yeye/>

Tras pasar seis años como seminarista, llegó a Madrid en 1967 para estudiar Filosofía y Letras y Periodismo. Siendo muy joven aprendió a tocar la guitarra, a componer canciones y a cantar en las misas. En su etapa universitaria, hizo dúos con su amigo, el joven y desconocido aún Julio Iglesias, en una parroquia de Aluche y debutó con él como cantante en colegios y ambientes universitarios. Cuando su amigo ganó el Festival de Benidorm en 1969, con «La vida sigue igual», la vida del exfutbolista cambió para siempre. Cantalapiedra continuaría en solitario su carrera musical.

Publicó sus primeros discos en Musical Pax, vinculada a la editorial eclesiástica PPC (Promoción Popular Cristiana). Sus primeros *singles* («Baladas frente a la guerra» y «Hojas de otoño»), de contenido social, salieron en 1968. En el primero de ellos, la canción «Madre» era un alegato antibelicista. Al año siguiente, 1969, apareció otro *single*, «Mi testimonio», donde avanzaba su posición de cristianismo crítico. Y en 1970, su primer LP (*Once canciones*, con títulos como «La balada de Juan Español», «Llanto por un poeta», «Pájaro herido», «El hijo golfo», «Un hombre vulgar», «Volveré a cantar»), producido por Manolo Díaz, que sufriría la censura, pese venir avalado por la Iglesia.

Su relación con la Iglesia venía desde pequeño. Antes de entrar en el seminario, fue monaguillo y catequista. Siguiendo un perfil clásico de su generación, pasó «infancia y primera juventud en el seminario (...) y una segunda etapa de transición en la OJE (...) para acabar afiliado al clandestino PCE»¹⁴. Una trayectoria parecida tuvo el chileno Víctor Jara, que fue seminarista antes de dedicarse a la dirección teatral y a la música.

Aunque su producción discográfica hasta ese momento era mayormente profana, Cantalapiedra recibió en 1970 el encargo de grabar salmos y canciones de celebraciones litúrgicas para el mismo sello discográfico, con el propósito de que se escucharan en todas las parroquias españolas. Estaba en juego atraer a unos jóvenes que la Iglesia temía perder, ante el creciente proceso de secularización, con ritmos y mensajes atractivos. Su contacto con curas y cristianos de las llamadas «comunidades de base» de barrios humildes de Madrid le permitía componer canciones tan espirituales como comprometidas. Eran tiempos de cambio social, político y también religioso, con los vientos del Concilio Vaticano II todavía soplando y el dictador tan decadente como su régimen. Más tarde hablaremos de estos discos (*Salmos de muerte y gloria*, 1971, y *El profeta*, 1972), tan importantes para el cancionero religioso popular.

Como muchos cristianos comprometidos de su generación, acabaría en el PCE. El divorcio de la Iglesia con el franquismo iba cuajando. Tras las canciones de misa, que introdujeron sus contenidos críticos en las parroquias, volvieron

14 NIÑO, Á.: «Del salmo...».

sus cánticos profanos. Sus álbumes iban ilustrados con «el arquetipo del progre: rostro escurrido, bufanda larga, jersey cerrado [...] y por supuesto varias dioptrías enmarcadas por unas gafas de pasta»¹⁵. Con Patxi Andión como productor grabó en 1973 en otra discográfica, Philips, *De oca en oca y canto porque me toca*, canciones de contenido satírico, donde destaca el tema «Todo es posible», una crítica donde aparecen múltiples palabras con el sufijo «cracia», salvo democracia. La censura del régimen mutilaba nueve de sus once temas mientras, paradójicamente, sus canciones religiosas eran interpretadas cada domingo en las misas.

Su último disco es el más intimista, lírico y también de gran calidad musical (*En casa de la Maruja*, 1975), donde destacan, especialmente, la canción que da título al disco y «Epifanía para Popea», dedicada a una perrita. Pero no llegó a convertirse en ese cantante costumbrista y romántico que su discográfica esperaba.

Tras retirarse del mundo de la canción ejerció como escritor y periodista. Como autor literario no empezaba de cero. Llegó a compaginar, con su labor de cantante, la publicación de dos libritos *Psicoanálisis de la canción de hoy* (PPC, 1970) y *Música pop y juventud* (Instituto Calasanz de Ciencias de la Educación, 1973). Ya retirado, publicó, entre otros, *Bestiario urbano* (Fondo de Cultura Económica, 1987), *Madrid. Pasen y vean* (Lunwerg, 1997) y *Libro secreto de los camareros*. Ganó dos premios literarios en 1982, el Ignacio Aldecoa en Vitoria-Gasteiz y el Ciudad de San Sebastián, de cuentos ambos; y uno periodístico en 2012 (el Don Quijote de Periodismo de la agencia EFE, por un artículo publicado en *El País*, en enero de 2011, sobre «Los seres queridos»). Fue columnista, reportero (en Ruanda, Kenia y Tanzania para la revista *Planeta Humano*) y crítico musical y articulista en *El País* y en *Jot Down*, además de guionista de radio y televisión.

3. La canción de autor y el cambio sociocultural en el último franquismo

Entender la propuesta artística y comprometida de Cantalapiedra implica contextualizar el fenómeno de los cantautores en el marco de cambio sociocultural del tardofranquismo. Pese a alcanzar su mayor notoriedad en la década de los setenta, su gestación se inició a fines de los cincuenta, para afianzarse en los sesenta y convertirse en la banda sonora de la lucha por la democracia.

Llamado de maneras diversas («nueva canción», «de autor», «social», «comprometida», «de protesta», «política» o «popular»), ese movimiento musical se distinguió de la canción «ligera» por su hondo contenido social y su vinculación a la generación nacida en posguerra, que asistía a lentos, pero imparables, cambios sociales, encorsetados por el inmovilismo de la dictadura, y desempeñó un papel

15 MENDIBURU, P.: «Ricardo Cantalapiedra...».

político muy relevante en la conquista de las libertades. Como no hay un acuerdo terminológico taxativo, conviene hacer algunas precisiones conceptuales¹⁶. El sintagma «canción protesta», el más conocido, como el de «comprometida», se relaciona con quienes participan de forma consciente en un movimiento de oposición a la dictadura a través de la música, con carácter reivindicativo y contenido, por tanto, social y político. Evidentemente, resulta más reduccionista que otro, «canción de autor», que atiende más a la espontaneidad en su creación, difusión y desarrollo, fuera de ámbitos comerciales, como respuesta estilizada a la situación de la que deriva y surge. Y no puede obviarse su raíz «popular», al encarnar los sentimientos colectivos de una comunidad o una época.

Los protagonistas huían de etiquetas. Cantalapiedra alababa el interés de Bob Dylan en que no lo encasillaran, pues creía que lo importante no era la protesta, sino la imaginación y la renovación: «los principales cantantes son más que una expresión individual, un conjunto integral de gestos, de actos, de formas de vivir, de esperanzas y desilusiones, comunes a toda una generación», decía¹⁷.

Aunque en España tuviera características propias, como una manera de rebeldía y denuncia de la dictadura, la canción de autor bebía de un marco más general, que entendía la música como forma de protesta, como apuesta contracultural de lo burgués, y se extendió por América y Europa en los años sesenta y setenta. Vinculada a movimientos de izquierda y al espíritu *sesentayochista*, se concibió como una expresión no agresiva de rebelión y cambio social. Los festivales de música y la literatura alternativa se convirtieron en herramientas antibelicistas, de compromiso con el medio ambiente y cuestionamiento de normas heredadas, un choque generacional liderado por una juventud de clase media cuyo protagonismo fue un punto de inflexión en la historia del siglo XX¹⁸.

En ese ambiente, los cantautores vinieron a recuperar en España «la tradición de la poesía real, dentro de una toma de posición a favor de los intereses populares, en el marco de la lucha antifranquista», y ejemplificaron «el éxito de la comunión» de la poesía y la música en los recitales, «espacios donde las personas se concentraban para escuchar de boca del cantautor sus miedos, sus deseos, sus reivindicaciones, sus esperanzas»¹⁹.

16 DE LA OSSA, M. A.: «*Canti della nuova resistenza Spagnola 1939-1961: acercamiento a las canciones de resistencia en la España franquista*», *Cuadernos de Investigación Musical*, n.º 12 (enero-junio 2021), pp. 60-71.

17 CANTALAPIEDRA, R.: *Psicoanálisis de la canción de hoy*, Madrid, PPC, 1970, pp. 10-12.

18 AZCÓN, J. M. y MAJLINDA, A. (eds): *El sueño de la revolución social: contracultura, canción-protesta y kalashnikov*, Granada, Comares, 2020.

19 MUÑOZ DE ARENILLAS, A.: «Los cantautores difunden la poesía. Poesía y compromiso: la nueva canción en los años sesenta y setenta en España», en M. T. Navarrete y M. Soler Gallo (eds.), *Ay, ¡qué triste es toda la humanidad! Literatura, cultura y sociedad*, Roma, Aracne, 2013, p. 182.

Los orígenes del movimiento que musicalizó poemas y reivindicó la difusión oral de la poesía deben situarse en el ecuador de los cincuenta. Dos vascos, Blas de Otero y Gabriel Celaya son considerados los principales poetas «sociales». Abogando por una poesía inspirada en Miguel Hernández, el «poeta del pueblo», publicaron en 1955 sendos libros —respectivamente, *Pido la paz y la palabra* y *Cantos iberos*— en defensa de la palabra como instrumento de transformación social y ética, contra la injusticia y en favor de la libertad. Eran amigos y trataban de «salvar la poesía» mediante un «nuevo mester de juglaría» que volviera a unir música y canto de la mano de trovadores y juglares²⁰.

Para Celaya, la poesía, la voz comprometida, era un «arma cargada de futuro expansivo». Si la «nueva canción» nació hermanada a la «poesía social» fue porque encontró voz entre los trovadores y eco en sectores que esperaban himnos para acompañar sus anhelos de libertad. Los pioneros de la canción «social» —por analogía con la poesía— fueron dos cantantes de origen valenciano, Paco Ibáñez y Raimon, que proporcionarían la banda sonora anhelada: en castellano y francés, el primero, y en catalán el segundo.

Para los años centrales de la década se iban superando los momentos más duros de la dictadura y gestando los primeros cambios económicos, que traerían de su mano los sociales, con las primeras huelgas universitarias y protestas obreras. Eran años en que la poesía social se abría camino. No podía faltar la banda sonora que diera cierta cohesión a aquel proceso. En 1956, el año de la revuelta universitaria y del fin del protectorado español de Marruecos, un concierto de Paco Ibáñez en la capital francesa supuso el momento fundacional de la canción de autor, tras musicar un poema de Góngora titulado «La más bella niña». En los años siguientes encontró su inspiración en otros poetas (Arcipreste de Hita, Quevedo, Lorca, Alberti, Hernández, Cernuda, León Felipe o Machado) y, por supuesto, Celaya y Blas de Otero, siguiendo su conversión de la poesía en canción popular²¹. Paco Ibáñez pasó a ser un «ejemplo paradigmático» de esta canción de autor o social²². Como Raimon (Ramón Pelegero Sanchís), un jativés de familia humilde que convirtió su «Al vent», grabado en 1962, en un himno generacional de rebeldía contra la dictadura, transformando el viento en una metáfora de la vida y la libertad, no solo entre los jóvenes catalanoparlantes. Poco antes había compuesto «Diguem no», dedicado a unos universitarios detenidos.

Dos años después de que lo hicieran los poetas sociales, el escritor Josep María Espinàs reclamó una canción catalana con contenido social y literario, inspirada en la *chanson française* y, en especial, en Georges Brassens, las mismas fuentes en

20 GONZÁLEZ LUCINI, F.: ... *Y la palabra...*, pp. 26-31.

21 *Ibidem*, pp. 46-51, 57-59.

22 MUÑOZ DE ARENILLAS, A.: «Los cantautores...», pp. 180-182.

que se había inspirado Paco Ibáñez, cuyo concierto fundacional estaba reciente. Ese mismo 1957, Manuel Ausensi editó un disco cantando poemas de autores catalanes en su lengua. Un año después, las hermanas Serrano y Josep Guardiola sacaban sendos *singles* interpretando en catalán éxitos internacionales. Faltaba un padre intelectual que diera forma al relato. Lo asumió en 1959 Lluís Serrahima, que acuñó el término «nova canço». en la revista *Germinabit*, reclamando canciones que hablaran de la situación del país. El menú generalizado de falta de libertades durante la dictadura tenía una salsa propia en Cataluña, por la marginación de su patrimonio lingüístico y cultural en la vida pública²³.

A partir de estos mimbres nació el colectivo «Els Setze Jutges», del que formaban parte, además de Espinàs y Serrahima, la profesora de música y esposa de este último, Remei Margarit, y el crítico musical Miquel Porter i Moix. Fue a raíz de dar su primer concierto en Barcelona, el 19 de diciembre de 1961, en los locales del Centre d'Influència Catòlica Femenina. El grupo se cohesionó en torno a recitales cuyo objetivo era usar la música cantada en catalán como vehículo de expresión popular e instrumento para normalizar su lengua y su cultura. El nacimiento de la discográfica Edigsa unos meses antes de su primera actuación, en mayo de 1961, resultó vital. También que en 1965 se escindiera de aquella otra discográfica Concèntric. Para entonces, se habían sumado diez cantantes, entre ellos Quico Pi de la Serra, Guillermina Motta o Joan Manuel Serrat²⁴.

Conforme aumentaba la agitación universitaria en los sesenta, los cantantes se acercaban a la universidad para aportar su voz a las protestas estudiantiles. El contexto internacional también iba cambiando. Los jóvenes pasaban a reconocerse como protagonistas de un cambio social que quebraba el consenso político de posguerra y cuestionaba los valores establecidos. Una nueva generación cuyo lenguaje era la música y se expresaba a través del pop para reivindicar la imaginación, elogiar la fantasía, exaltar la amistad y luchar por una «hermandad universal», sintagmas que se iban abriendo paso y cuyo triunfo, parafraseando a Ricardo Cantalapiedra²⁵, «era el triunfo de la juventud, el triunfo de la imaginación».

El mundo universitario unió a dos personajes singulares en el ámbito de la canción de autor en Madrid, dos pioneros, como Chicho Sánchez Ferlosio o Jesús Munárriz, que actuaron juntos a menudo. A Chicho, hijo del falangista Rafael Sánchez Mazas y hermano menor del autor de *El Jarama*, se le ha calificado de representante de la «espontaneidad de la auténtica canción popular», de «cantor de gesta y burla» y de ser, a la vez «inconformista, transgresor o provocador» y «tremendamente sensible, generoso y de gran calidad humana». Antifranquista,

23 GONZÁLEZ LUCINI, F.: ... *Y la palabra...*, pp. 65-66.

24 *Ibidem*, pp. 213-250.

25 CANTALAPIEDRA, R.: *Psicoanálisis de la canción...*, pp. 6-15.

con posiciones políticas contrarias a su padre, militó en diferentes organizaciones de la izquierda, que pronto fue abandonando, hasta derivar hacia posiciones anarquizantes. Escribió cientos de canciones, muchas de las cuales ni siquiera registró, y editó pocos discos. Algunas de sus composiciones serían interpretadas por Amancio Prada, Joaquín Sabina, Quilapayún o Soledad Bravo. Entre 1963 y 1964 editó en Suecia un disco clandestino, *Canciones de la resistencia española*. No aparecía su nombre, por razones de seguridad, pero sus canciones circularon como himnos. Entre ellas, «Los gallos», «Canción de Grimau» —a quien había conocido personalmente, y cuya ejecución inspiró su denuncia— o «Coplas del Tiempo, 1ª parte: los mineros en huelga», que retrataban la situación política española a principios de los sesenta. En 1978 editó *A contratiempo*, un LP que reproducía sus actuaciones en directo. Su amigo Jesús Munárriz no pudo publicar ningún disco por la censura. Abandonó la música para dedicarse a la poesía y a la traducción²⁶.

Ignacio Fernández Toca, José Luis Leal, José Manuel Bravo «Cachas» y José Luis Pita dieron el primer recital conjunto en la Residencia Universitaria de los Agustinos el 9 de diciembre de 1966, con versiones de Atahualpa Yupanqui, Brassens, Raimon y poemas de Neruda, Miguel Hernández, León Felipe, Guillén o el Arcipreste de Hita. Cuando impulsaron el proyecto «Movimiento de Canción Popular» se unieron otros estudiantes, como Hilario Camacho, Elisa Serna, Tony Brassas, Paco Niño, Anselmo Cano y Adolfo Celdrán. Más tarde se unirían Julia León, Dámaso Santos y Manuel Toharia —que, más tarde se haría famoso como meteorólogo—. Tras varios recitales en 1967, con temas sobre el amor y la justicia, constituyeron formalmente el «Grupo Canción del Pueblo», creado por estudiantes con aficiones musicales, de donde saldrían algunos de los solistas o productores más relevantes. Cantaban en facultades, clubes obreros y parroquias como un colectivo comprometido con la canción popular y editaron algún disco colectivo, pero conforme crecía, más heterogéneo resultaba desde los planos ideológico y musical. Tuvo una vida corta. Se disolvió en el verano de 1968. Algunos abandonaron el mundo de la canción. Continuaron su carrera en solitario Julia León (como folclorista) y Adolfo Celdrán (cuyo LP *Silencio* es considerado el primero grabado en España y en castellano del género «nueva canción»). Algunos formaron otro grupo, «Trágala», también efímero, pues la mili los separó en 1970. El que hizo una carrera más larga y brillante, Hilario Camacho, derivó hacia un género intimista y cuidadoso con la calidad musical²⁷.

26 GONZÁLEZ LUCINI, F.: ... *Y la palabra...*, pp. 387-400.

27 *Ibidem*, pp. 401-428.

En 1967 nació el colectivo de la «nueva canción vasca», «Ez Dok Amairu», siguiendo también la estela de «El Setze Judges». Integrado, entre otros, por Mikel Laboa, Benito Lertxundi, Lourdes Iriondo, Xabier Lete o Joxean Artze, participó desde el principio en intercambios culturales con los cantautores catalanes y usaron un sello, Herri Gogoia, de la empresa catalana Edigsa. El grupo, que usaban el euskera como vehículo expresivo e identitario, perduró hasta 1972. Al margen del colectivo quedaron cantantes como Imanol Larzabal, Antton Valverde, Txomin Artola y Amaia Zubiria²⁸.

El año 1968, que vivió revueltas universitarias en Europa y Norteamérica, fue clave para la canción de autor en España. También para Cantalapiedra, que publicó sus primeros *singles*. Por un doble motivo: el recital de Raimon en la Complutense y los de Paco Ibáñez en España. Ibáñez abarrotó los conciertos de Madrid y de Barcelona, en los que sobrevoló el fantasma de la cancelación. Aunque su recital más mítico llegaría en diciembre de 1969, en el Olympia de París. Dos años después sería censurada su actuación en España. Pero siguió siendo un «agitador de conciencias» y un «artista difusor de la poesía»²⁹. La iniciativa creadora de Raimon y de Paco Ibáñez devino en un clamor por toda España en los sesenta y la «nueva» canción llegó a todos los rincones del país³⁰.

Paralelamente, llegaba a España la semilla de la «nueva izquierda», radical, donde los universitarios fueron acaparando protagonismo. También las mujeres, que representaban un tercio de su militancia. En busca de su nueva identidad, en el ámbito estudiantil se elaboró un horizonte cultural donde la canción de autor constituyó, junto al cine de arte y ensayo o a los textos marxistas, una de sus principales referencias identitarias, valiéndose de espacios de sociabilidad —cineclubes, clubes juveniles, librerías o pisos compartidos— para comentar y escuchar a sus cantantes, escritores y cineastas preferidos, vestidos de manera diferente a la manera convencional, con vaqueros y botas, sin faldas, ni trajes o corbata, y con el pelo largo y suelto. En ese ambiente, los recitales de los cantautores constituían uno de los alimentos principales de la dieta cultural de esa nueva generación rebelde, cuyos conciertos afirmaban sus ideales, con letras que hablaban de libertad, de paz y de nuevas maneras de entender el amor. Su actividad musical reforzaba su activismo antifranquista, denunciando la situación de obreros, campesinos y emigrantes, y reivindicando la cultura popular y las lenguas propias. De esta manera, ayudó a construir una identidad colectiva, basada en la intersección de generación y de género, de edad y de sexo, que

28 *Ibidem*, pp. 251-379.

29 MUÑOZ DE ARENILLAS, A.: «Los cantautores...», p. 182.

30 GONZÁLEZ LUCINI, F.: ... *Y la palabra...*, pp. 51-65.

rompía con los valores de sus progenitores en el terreno de los afectos, la vida cotidiana y la sexualidad³¹.

Como alternativa al grupo pionero en la canción de autor madrileña encontramos a principios de los setenta una lista bien nutrida, de entre los que destacamos, como coetáneos a Cantalapiedra, a Manolo Díaz, Luis Eduardo Aute, Moncho Alpuente, Ismael (y su Banda del Mirlitón), Pablo Guerrero, Patxi Andión, Vainica Doble, Cecilia, Luis Pastor, Mari Trini, Rosa León, Víctor Manuel o Ana Belén³².

Con «Aguaviva», vinculado en origen a la Comunidad Cristiana del Espíritu Santo, una comunidad de base madrileña, comprometida y progresista, colaboraría Cantalapiedra a fines de los sesenta. De hecho, uno de sus fundadores, Manolo Díaz, produjo su primer LP. Este grupo pretendió hacer de su voz un arroyo por donde corriera «la voz antigua de la tierra». Su primer LP (*Cada vez más cerca*, 1970) fue su tarjeta de presentación: más que musicar poemas de Lorca o Alberti, entre otros, recitaban y cantaban como denuncia social. Sus siguientes discos (*Apocalipsis*, 1971, o *Casa de San Jamás*, 1972) continuaron la misma línea, incorporando nuevos poetas a su repertorio. Reaparecieron en 1975, ya sin Manolo Díaz, con su LP más conocido («Poetas andaluces de ahora»). Dos años después, planteó su crítica particular a la transición con «No hay derecho», antes de cerrar su repertorio con *Los años bárbaros* (1979).

Luis Eduardo Aute fue el creador más completo de los cantautores, pues la música fue tan solo una de sus múltiples actividades artísticas. Su primer *single* apareció en 1967. Aunque en 1968 entró en contacto con el «Grupo Canción del Pueblo», prefirió seguir su propio camino. Tras grabar ese mismo año su primer LP (*Diálogos de Rodrigo y Ximena*, recopilatorio), se retiró unos años de la música para reaparecer en 1973, pero siguió escribiendo canciones, entre tanto, para Rosa León. Una de ellas, «Al Alba», se convirtió en otro de los himnos contra la dictadura y la pena de muerte, pues su presentación coincidió prácticamente con los últimos fusilamientos del franquismo, en 1975. Con la trilogía *Rito*, *Espuma* y *Sarcófago* (entre 1973 y 1976) reemprendió una carrera musical exitosa.

Otro cantante que entró en contacto con el «Grupo Canción del Pueblo», aunque también continuó su carrera en solitario, fue el extremeño Pablo Guerrero. Seducido por el *folk* norteamericano y, en especial, por Bob Dylan, escribió en 1972 «A cántaros», el himno a la libertad en castellano equivalente a «Al vent», de Raimon, o a «L'estaca», de Llach. Y le cupo el honor de participar en un concierto

31 MORENO SECO, M.: «Sexo, Marx y *Nova Cançó*. Género, política y vida privada en la juventud comunista de los años setenta», *Historia Contemporánea*, n.º 54 (2017), p. 51.

32 GONZÁLEZ LUCINI, F.: ... *Y la palabra...*, pp. 429-551.

en el mítico teatro Olympia de París en marzo de 1975, donde interpretó también otro de sus himnos, «El emigrante».

Más importancia tuvo en la carrera de Cantalapiedra su amigo Patxi Andión. Tras vivir el mayo francés cantando en el metro parisino y en cabarés, tuvo que regresar a España para hacer el servicio militar. De voz inconfundible, grabó su primer LP en 1969, *Retratos*, donde describía a personajes como «La Jacinta» o al «Rogelio». En 1971 cambió de discográfica y, ya con Philips, presentó sus *Once canciones entre paréntesis*, donde combinaba el recitado con el canto. Desde 1972 a 1986 grabó más de una decena de discos antes de dejar la canción para dedicarse a otras actividades artísticas y a la docencia universitaria.

De manera paralela al grupo colectivo de cantautores madrileño apareció otro en Andalucía. El andaluz siguió un camino similar al catalán, aunque de manera tardía, cuando prácticamente se había disuelto aquél. Llamado «Manifiesto Canción del Sur»³³ contó también con su poeta de referencia en el paso al registro oral de la poesía, Juan de Loxa. El origen estuvo en 1967, en un programa de Radio Popular de Granada, *Poesía 70*. No tardó en nacer una revista homónima, con el objeto de difundir la obra de poetas andaluces afincados en la ciudad nazarí. Pronto sería censurada. Para entonces, de Loxa había contagiado su misión a un grupo de jóvenes cantantes. Musicaron poemas de poetas andaluces (Lorca, Machado, Aleixandre o Alberti), de Celaya, y del propio Loxa, entre otros, además de interpretar composiciones propias.

El nombre del colectivo reivindicaba el sur, oprimido, y desarrolló un sentimiento andalucista, reivindicativo de culturas periféricas desde un concepto plurinacional de España y una sensibilidad colectiva contra la dictadura y a favor de la democracia. En palabras de uno de sus integrantes, investigaban en la canción popular apuntes clave para la emancipación del pueblo andaluz. Buscaban un género musical basado en la comunión entre poesía y música de raíces folclóricas andaluzas, pero huyendo del folclorismo de la «canción española» y en una dura competencia con el flamenco. Su acto fundacional fue el 14 de febrero de 1969. Actuaban de manera colectiva en función de su disponibilidad y tuvieron su punto álgido con sus actuaciones colectivas en París, como homenaje a Lorca y a Alberti, en diciembre de 1972, aunque el capital artístico del colectivo fue menor si se compara con el individual de Carlos Cano, que lo dejó para iniciar su propia carrera profesional como músico en 1973. Y se disolvió en 1976, pues hubo quien, como Antonio Mata, antepusieron las cuestiones políticas a las profesionales o musicales. Su impacto fue efímero, pero relevante como amplificador

33 MUÑOZ DE ARENILLAS, A.: «Denuncia y reivindicación a través de la canción en Andalucía», en V. Bellver Loizaga et al. (coord.), *Otras voces, otros ámbitos: los sujetos y su entorno. Nuevas perspectivas de la historia sociocultural*, Valencia: Universitat, 2015, pp. 275-278.

del efecto de los movimientos sociales contra la dictadura y desde una posición de renovación cultural. Aunque en el ámbito de la «nueva canción» primaron las individualidades sobre el propio colectivo.

Continuó su labor recuperadora del folclore andaluz «Jarcha». Su primer LP, *Nuestra Andalucía* (1974), inició una carrera exitosa hasta 1980, con temas como «Andaluces de Jaén» (incluida en el siguiente disco, *Andalucía vive*, 1975) o ese gran himno de la transición que fue «Libertad sin ira» (1976), rematando en 1980 con el «Himno de Andalucía» en su LP *Andalucía en pie*. En otro plano, entre los cantantes andaluces, destacan nombres capaces de conjugar flamenco y libertad y abrir nuevos caminos al «cante jondo»: José Meneses, Enrique Morente y Manuel Gerena³⁴.

Y si hablamos de grupos musicales que inician su carrera a fines de los sesenta y triunfan en los setenta hay que reservar un apartado especial a «Nuestro Pequeño Mundo», a «Nuevo Mester de Juglaría» y, en especial, a «Mocedades». El primero de ellos grabó un LP dedicado a cantautores (*Cantar de la tierra mía*, en 1975), mientras que los dos siguientes tenían como objetivo que la música *folk* formara parte de la banda sonora de los jóvenes. «Mocedades» compartió con el primero de los grupos sus influencias iniciales de los espirituales negros, si bien el gran éxito del grupo vasco en los setenta, con participación incluida en Eurovisión en 1973, vino de la mano de Juan Carlos Calderón y la discográfica Zafiro, antes de dar el salto a la multinacional CBS, cuando derivaron a la música melódica³⁵.

Aunque para referente en la canción popular, Joaquín Díaz, folclorista, musicólogo, cantante y promotor de iniciativas como la I Bienal Internacional del Sonido en Valladolid, en 1973, donde tuvieron especial presencia los cantautores, y cuyo centro etnográfico, que lleva su nombre desde 1985 en la localidad vallisoletana de Urueña, es el mejor reconocimiento para la música popular y sus instrumentos musicales.

Naturalmente, el movimiento de la canción de autor no se agota en Cataluña, Madrid, Euskadi o Andalucía. En este repaso no podían faltar referencias a «Voces Ceibes» y la nueva canción gallega (Vicente Araguas, Benedicto García, Xavier González del Valle, Xerardo Moscoso, Guillermo Rojo o Miro Casabella, entre otros) con su labor de recuperación de la lengua y de poetas gallegos y su compromiso social desde 1968; tampoco otro grupo posterior, «Fuxan os ventos» (fundado por Xesús Mato, Xosé Luis Rivas Cruz y Baldomero Iglesias), que recuperó a partir de 1972 el gallego desde la resistencia cultural y política frente al centralismo. Mención especial merece Andrés do Barro, un «personaje singular», que consiguió situar algunos de sus éxitos en gallego entre los más vendidos en el país, aunque se mantuvo alejado del compromiso social de los anteriores. Una canción de autor en

34 GONZÁLEZ LUCINI, F.: ... *Y la palabra...*, pp. 78-113, T. II.

35 *Ibidem*, pp. 533-551.

esta lengua que debe reservar un lugar de honor al berciano Amancio Prada, que simultaneó sus composiciones en gallego y castellano, y cuya trayectoria, que continúa hasta hoy, se resume en la frase: «la sensibilidad como compromiso», desde su primer álbum en 1974 (*Vida e morte*) hasta el dedicado en 2020 a Gustavo Adolfo Bécquer, pasando por sus versiones en gallego de Rosalía de Castro o en castellano de sus místicos. Y cómo no destacar también la nueva canción aragonesa, con José Antonio Labordeta, Joaquín Carbonell o La Bullonera como referentes y la revista cultural *Andalán* como punto de arranque. Sin duda, Labordeta (cuyo primer LP fue *Cantar y callar*, 1971) es su icono y una de sus canciones, «Canto a la Libertad», compuesto en 1975, otro de los himnos de los años de la transición, que pasó a ser reivindicado por el aragonesismo de izquierdas, en el que él mismo militaría³⁶.

Con todos estos ingredientes, ¿cómo se puede valorar el grado de influencia de esta apuesta poética y, a la vez, musical, la canción de autor, en la naturaleza del cambio social y político en el tardofranquismo y el inicio de la transición y su retroalimentación? Según Muñoz de Arenillas³⁷, el papel de los cantautores fue «capital en la difusión de un ideario de lucha por la libertad y los derechos, a través de la letra de sus canciones», pero también se beneficiaron estos del momento de cambio sociocultural, impregnándose de los valores, normas e ideales presentes en los movimientos sociales; y fue esa «percepción mutua entre un movimiento [o cantautores] y un público receptivo a su ideario, objetivos y estrategias [lo que] provoca un sentimiento generalizado en ellos del «cambio posible». Los cantautores contaban con un elemento añadido para incrementar su influjo social, su mayor impacto mediático. Su gran eficacia simbólica permitió articular una identidad compartida por varios movimientos sociales, dotando a los individuos de un sentimiento de pertenencia. Incluso su denuncia de concepciones injustas de la vida privada, vinculadas al amor o a las relaciones sociales, contribuyó a sobrepasar las normas morales y a facilitar esos cambios sociales.

4. *El cancionero popular religioso y las misas «de juventud»*

Las celebraciones cristianas habían tenido históricamente componente musical. Se pasó de las voces a capela a los cantos gregorianos y, de ahí, a la música de órgano. Y en los debates y documentos del Concilio Vaticano II la música sacra ocupó un papel tan relevante que se le otorgó un capítulo entero de la constitución *Sacrosanctum Concilium* sobre la sagrada liturgia, uno de los primeros documentos conciliares aprobados, el 4 de diciembre de 1963, para explicar el papel de la música en los servicios religiosos.

36 GONZÁLEZ LUCINI, F.: ... *Y la palabra...*, pp. 159-309, T. II.

37 MUÑOZ DE ARENILLAS, A.: «Los cantautores...», pp. 174-177; «Denuncia y reivindicación...», pp. 274-275.

Puesto que la misa tradicional romana era considerada un obstáculo para el ecumenismo y debía ser reformada, en el idioma vernáculo, de cara al pueblo y con participación de la comunidad de fieles, la música sacra pasó a formar parte de la liturgia en la «Nueva Misa» posconciliar y admitió varias formas artísticas: desde el canto gregoriano y la polifonía o música para órgano hasta el canto popular, siendo este último el más novedoso. Su digestión no fue fácil, pues las pautas y principios básicos de renovación litúrgica en esta materia se prestaban a varias interpretaciones³⁸.

Si la «Nueva Misa» buscaba la participación de la comunidad, los sectores más aperturistas del catolicismo interpretaban que la música popular era la más apta para promoverla. Pero no tardaron en surgir dificultades en la práctica. Las críticas vinieron entre quienes veían las llamadas misas «beat», «folk» o «yeyé» como un estorbo para la liturgia, cuando no una abominación. Sin embargo, suponían una ventana de oportunidad para enganchar a los jóvenes. Y no se trata de un fenómeno exclusivo de España, aunque aquí, y en ese contexto, de final de la dictadura, adquiriera una singular importancia.

Para adoptar una definición adecuada, las llamaremos con la denominación menos despectiva de las que arraigaron entonces, «misa de juventud». Ante la ausencia de investigaciones de calado, debemos acudir a rastrear en internet ejemplos de este tipo de misas, que interpretaban con instrumentos musicales propios de conciertos profanos canciones adaptadas del *pop*, del *rock* o del *folk* y dirigidas a los jóvenes. Por ejemplo, los dominicos de Almagro animaron a diversos músicos y grupos locales desde fines de los años sesenta a amenizar la misa dominical de una, alternando sus actuaciones en los escenarios de los recitales con los coros en la parte derecha del crucero de la iglesia del convento de la Asunción de Calatrava³⁹. También en la capital alavesa fueron pioneros los dominicos en introducir las «misa a ritmo de música yeyé»; en concreto, en la parroquia de los Ángeles, con la novedad de incluir a algún fraile en el grupo musical⁴⁰; y desde allí se extendió a las Reparadoras, en el antiguo convento de la calle San Antonio. Por testimonio directo de quien fue el director de su coro entre 1968 y 1981, Josu Alberdi, sabemos que empezó contando con unos chavales a quien impartía clases de guitarra y que pronto fue creciendo hasta la veintena de miembros, incluyendo en el coro a una de las monjas. Estas misas tuvieron tal éxito de asistencia para los jóvenes que los mayores estaban encantados, aunque no faltaron

38 RYAN, F: ««Musicam sacram»: Documento - Recepción - Evolución», *Phase. Revista de Pastoral Litúrgica*, n.º 343 (enero-febrero 2018), pp. 9-27.

39 MALAGÓN ESCOBAR, Ángel: «La misa ye-yé», en <https://www.facebook.com/groups/253663184823567/posts/1040544846135393>

40 «Misa ye-yé en los Ángeles» (19 de julio de 2021), *Vitoria en fotos* en <https://vitoriaenfotos.blogspot.com/search?q=misa+ye>

los reparos diocesanos por el uso de la batería, que llevó a una cierta tensión hasta que el obispado tuvo que ceder, pues estaba en juego lo fundamental, la asistencia dominical; y en un ejercicio de sinceridad, el propio Alberdi reconoce que derivaron hacia una falta de respeto litúrgico que marcaron también su declive⁴¹. Son solo unas muestras, aunque parecen representativas. Encontramos pocas referencias a «misas de juventud» en los repositorios bibliográficos, aparte de alguna en Palencia, de la mano de Cáritas y de movimientos apostólicos, e integrada en una actividad pastoral que incluía encuentros, semanas, etc., pero que formaba también parte de un heterogéneo movimiento de oposición antifranquista⁴².

En un contexto de cambio social, cultural y religioso, de cierta confusión entre lo profano y lo sagrado, donde las luchas obreras entraban en salones parroquiales, hubo templos que abrieron sus puertas a las baterías, teclados, amplificadores o guitarras eléctricas, mientras algunos compositores adoptaban la temática religiosa. Ese fue el caso de Ricardo Cantalapiedra, animado por el encargo de la discográfica Pax. Lo que nuestro protagonista llamaba «canción de hoy» hundía sus raíces en lo popular (folclore, flamenco, *blues* y *jazz*), pero también en cierta música religiosa (*spiritual*, *gospel song*). No eran incompatibles⁴³.

Recordemos que hubo cantautores que ofrecieron recitales profanos en parroquias, o que Chicho Sánchez Ferlosio aludió en alguna canción a los sacerdotes «progres» y a los cambios conciliares. Y lo religioso impregnó el mundo de la canción. El caso más paradigmático es «Mocedades», cuyo primer LP estuvo influido por los espirituales negros y al que dio título su versión del *Pange Lingua*; el tratamiento tan poco ortodoxo con el que cantaban ese antiguo himno eucarístico escrito por Santo Tomás de Aquino provocó protestas en algunos sectores eclesiásticos, pero acabó incorporándose al repertorio de las misas para jóvenes. Encontramos algunos temas con connotaciones religiosas en Massiel («Amén»), poco después de ganar el Festival de Eurovisión. También influyeron los espirituales negros en otro grupo, «Nuestro pequeño mundo», en versiones de música góspel tan conocidas como «Amen (*Joshua Fit the Battle of Jericó*)» o «Sinner Man», popularizada por Nina Simone. Mención aparte cabe reservar a un cuarteto, de vida breve (1968 y 1970), «Voces Amigas», que nada tenían que ver con la canción protesta y eran bien vistos por el régimen, cuya canción más popular de su primer *single* «Canta con nosotros», que se dirigía a los jóvenes («Óyeme tú que eres joven») y hablaba de fe y de «verdadera» libertad, pasó a animar muchas celebraciones religiosas.

41 «Misas a ritmo de música yeyé...».

42 BERZAL, E.: «La oposición democrática al franquismo en Castilla y León», en M. Redero San Román y M.^a D. de la Calle Velasco (eds.), *Castilla y León en la historia contemporánea*, Salamanca, Universidad, 2008, p. 598.

43 CANTALAPIEDRA, R.: *Psicoanálisis...*, pp. 20-32.

Connotaciones religiosas podrían rastrearse en Serrat, en su versión de «La Saeta» —incluida en su homenaje a Antonio Machado, el autor del poema—, que acabó convirtiéndose en marcha procesional. La versionó asimismo «Nuestro pequeño mundo», que hizo lo propio con el villancico popular «Los campanilleros». Un género, el villancico, de raíces claramente populares, síntesis de los tres elementos fundamentales de la canción de autor: música, poesía y folclore. Exitoso resultó a principios de los setenta el «¿Dónde vas carpintero?» de Ismael Peña, una adaptación musical del villancico escrito por Gloria Fuertes. En Pamplona, el sacerdote y escritor Víctor Manuel Arbeloa —que desarrollaría su carrera política en el socialismo navarro durante las primeras décadas de la recobrada democracia—, promovió un concurso de villancicos donde participaron, entre otros, los cantantes Víctor Manuel («El portalín de piedra») o Amancio Prada. Una humanización de los personajes en sintonía con las ideas comentadas de la «retirada de la religión» y la resignificación de la religiosidad popular.

Fue aquella una etapa de cierta simbiosis entre lo sagrado y lo profano en las composiciones musicales, y desde propósitos muy alejados del nacionalcatolicismo aún vigente. Amancio Prada y su *Cántico Espiritual*, editado en 1977, cantando a San Juan de la Cruz, es uno de los ejemplos más relevantes y de calidad. El Concilio había humanizado tanto la figura de Jesucristo y concedido tal protagonismo a la asamblea de fieles que no pueden extrañar dos éxitos musicales del momento, de origen extranjero y gran repercusión interna: la ópera rock «Jesucristo Superstar», que se adaptó al español, y la «Misa campesina», una composición del músico nicaragüense Carlos Mejía Godoy.

Si había unas canciones adaptadas a la liturgia moderna y bendecidas por los guardianes de las esencias de la Iglesia, cuya hegemonía se impuso en los años ochenta, esas eran las de Cesáreo Gabaráin, cuya discografía fue editada por Pax, el mismo sello que publicó a Cantalapiedra. Se calculan en casi quinientas sus canciones al servicio de la liturgia renovada y una treintena de discos desde 1970, en que publicaron los cuatro primeros. Aunque murió relativamente joven, con 54 años, en su Guipúzcoa natal, salieron dos discos póstumos, uno el año de su muerte, 1991, y otro en 1997. Fue toda una celebridad musical en el ámbito religioso. Contó con un disco de oro y fue nombrado capellán personal de Juan Pablo II, cuya canción preferida era «Pescador de hombres», probablemente, la canción más cantada en las misas españolas en las últimas décadas. También es suya «El viñador» o «La muerte no es final», un himno adoptado por las Fuerzas Armadas. Sus composiciones pegadizas se concebían como vías de oración y de alabanza de Dios y de la Virgen. Dedicadas, en algunos casos, a jóvenes o a niños de catequesis, y adaptables a todas las edades, podían interpretarse tanto con instrumentos musicales modernos como a capela, por coros de monjas o por fieles de misa diaria. Sus letras huían de cuestiones terrenales, como gustaba a la jerarquía, evitando las estridencias de canciones paganas

reconvertidas en sacras. Sin embargo, en los últimos años, hemos conocido a través de la prensa⁴⁴ la doble cara de este capellán: por un lado, un exitoso compositor de canciones religiosas, un cura carismático, moderno y «enrollado» con los chavales, incluso bien relacionado con el mundo del deporte; por el otro, varias denuncias de antiguos alumnos suyos acusándolo de pederasta.

Con más precocidad que Gabaráin, unos paisanos suyos, «Los Amis», habían iniciado en la capital donostiarra una experiencia que influiría en Ricardo Cantalapiedra⁴⁵. Compuesto por Eduardo Moreno Bergaretxe —«Pertur», que acabó en ETA, y cuya muerte y desaparición continúan sin esclarecerse— y Paco Vicente a la guitarra, Luis Escalante (batería) y José Jaime Ortúzar (voz y guitarra), este grupo grabó un *single* en una iglesia circular del recinto universitario de EUTG, de Deusto, titulado «Misa de los jóvenes», producido por Pax en 1968, que tuvo gran aceptación entre los jóvenes⁴⁶. Al igual que Cantalapiedra, la banda publicaría otros discos profanos, y sufriría la censura antes de separarse en 1970, tras terminar sus miembros los estudios de Bachillerato.

Mención aparte merece Juan Antonio Espinosa⁴⁷. De origen extremeño (Villafranca de los Barros, 1940), tuvo una formación musical más completa que Cantalapiedra y trabajó en comunidades campesinas andinas antes de regresar a España y vincularse a comunidades de base. Sus primeras canciones —algunas tan famosas como «Alegre la mañana», «Un pueblo que camina» o «Tu palabra me da vida»— son coetáneas. Y continuó posteriormente publicando varios discos, sin sufrir la derivación hacia el agnosticismo de nuestro protagonista, con unas aportaciones al cancionero de la nueva liturgia que bien merecerían una investigación específica.

Este es el marco en el que hay que interpretar las aportaciones de Ricardo Cantalapiedra a las canciones de misa. En la web de la Fonoteca se afirma que suponen lo más «granado de la canción religiosa moderna»⁴⁸. Como antecedente, en su *single* «Mi testimonio» (Pax, 1969), Cantalapiedra explicaba en la portada su punto de vista de crítica social a los comportamientos religiosos habituales (lo recogía en su canción «El vivo al bollo», una sátira de los creyentes acomodaticios que viven una religiosidad meramente ritual):

44 Domínguez, Í. y Núñez, J.: «Tú has venido a la orilla: el cura que compuso las canciones de misa más famosas, acusado de abusos», *El País* (8-VIII-2021); «Nuevas víctimas del cura Cesáreo Gabaráin, estrella de la música para misa, denuncian que abusó de menores durante 20 años», *El País* (17-VIII-2021).

45 Así se lo confesaría más tarde al periodista y escritor vasco Félix Maraña, amigo suyo, al recoger el premio de cuentos «Ciudad de San Sebastián» (autor a quien agradezco la información proporcionada).

46 «Los amis», *Discogs*, en <https://www.discogs.com/es/artist/2343880-Los-Amis>

47 «Juan Antonio Espinosa», *Ciberiglesia*, en <http://www.ciberiglesia.net/personal/espinosa.htm>

48 «Grupo: Ricardo Cantalapiedra», *La Fonoteca*, en <https://lafonoteca.net/grupo/ricardo-cantalapiedra/>

Permitidme gritar contra los que convierten el gran problema de Dios y el más allá en un carnaval, en un montaje sarcástico de plegarias interesadas y cirios encendidos, contra los que viven la milenaria filosofía del comamos y bebamos que mañana moriremos. Este es mi testimonio por si pudiera servir a alguien.

Un año después, Cantalapiedra⁴⁹ dejaría constancia en un libro de su interés por revitalizar la música religiosa. Citaba como ejemplo un disco de Miguel Manzano, *Salmos para el pueblo*:

Estos salmos con ritmos enérgicos, vibrantes y populares se han introducido enseguida en todas las celebraciones. Señal de que es esperada una puesta al día de las canciones litúrgicas. Pero pienso que esto es solo un paso, ciertamente necesario e importante. Quizá lo que se esté imponiendo sean canciones que junto con las de textos bíblicos nos den un mensaje humano. Y en este sentido queda mucho por hacer.

Sobre la aportación de Manzano a la modernización y renovación estética de la liturgia valgan las palabras de Demetrio Madrid: «son canciones populares destinadas al pueblo que celebran algo importante, su fe de cristianos y que se unen para cantar, como una expresión liberadora y comunitaria»⁵⁰.

Que Cantalapiedra mencionara a Manzano y no a Kiko Argüello, que acababa de publicar su disco *Himnos para las comunidades cristianas* en 1969, indica cuál fue su referente para preparar su primer LP de contenido religioso, *Salmos de muerte y gloria* (Pax, 1971). Contiene versiones propias de salmos bíblicos, especialmente de la Semana Santa, que no podían sorprender demasiado a los fieles católicos y resultaban atractivos para los jóvenes por su voz profunda y el uso de instrumentos musicales modernos. El texto de su contraportada explica que:

[...] representa una aportación juvenil, original y actualizada en el horizonte de nuestra música religiosa y aspira a prestar un servicio eficaz a las asambleas cristianas que buscan cauces fieles a su tiempo y, a la vez, populares para cantar comunitariamente el más grande misterio: la muerte y resurrección de Cristo.

Habla de un cantoral dirigido a «asambleas cristianas», en un lenguaje en sintonía con los cambios conciliares. La voz del cantante se acompaña de un coro que suele hacer el estribillo, en contestación a la estrofa del solista. Recurrimos de nuevo a la web de la Fonoteca:

49 CANTALAPIEDRA, R.: *Psicoanálisis...*, pp. 29-30.

50 MADRID, D.: «Salmos para el pueblo, Miguel Manzano y los derechos humanos», *La Opinión de Zamora* (5-V-2018), en <https://www.laopiniondezamora.es/opinion/2018/10/05/salmos-pueblo-miguel-manzano-derechos-1221711.html>

La voz de Ricardo ha ganado en profundidad y graves, convirtiéndose en una auténtica voz de viejo profeta bíblico. La instrumentación es un mero acompañamiento en el que destacan algunos detalles de flauta, un instrumento omnipresente en casi todas las piezas. Las líneas melódicas son simples y poco exigentes, calculadas para ser cantadas sin dificultad durante los oficios religiosos⁵¹.

Hay temas algo repetitivos: «Cántico de gloria» (Resucitó el Señor, Aleluya, venció a la muerte ya, Aleluya), «Salmo 117» (Dad gracias al Señor), «Alabado el nombre de Yaveh» (versión del salmo 113), «Hosanna» (versión del himno del Domingo de Ramos). Los más pegadizos y conocidos son: «¿Por qué nos has abandonado?» (versión del salmo 21), «El mandato» (versión de una antífona de Jueves Santo), «Refugio en Ti» (versión del salmo 15), «Adoración de la cruz» (versión del himno del Viernes Santo), «Donde hay amor», «Pueblo mío» (versión de los improperios de Viernes Santo), «Te ensalzaré, Señor» (versión del salmo 29), «Canto del siervo de Yaveh» y «A ti encomiendo mi vida» (versión del salmo 30).

En su disco siguiente, *El profeta* (1972), introdujo letras que recalcan más el mensaje conciliar de Iglesia como pueblo de Dios, de hermanos en la fe, que reivindicaba la comunidad cristiana primitiva y rechazaba la institucionalizada e hipócrita en que había derivado. Según la crítica de la web de la Fonoteca, es:

[...] seguramente su disco más interesante de los dedicados a temática religiosa. Aquí no se trata exactamente de canciones para acompañar determinados momentos litúrgicos, sino de una colección de canciones religiosas para ser cantadas dentro o fuera de los templos y con una vena social e incluso irónica muy interesantes [...] Musicalmente, respecto a otros discos de este mismo autor, reside en la desaparición de la orquesta, sustituida por las guitarras. Eso aligera los ritmos y le da un aire más folk que en otras grabaciones anteriores de sonido más denso⁵².

Aquí están algunos de sus temas más conocidos. Sin duda, el más sensible es «La casa de mi amigo», una crítica mordaz a una Iglesia que había dejado de ser solidaria, que había pervertido sus fundamentos, donde entraron leyes para desplazar el amor, que, en definitiva, había dejado de ser cristiana. También merecen destacarse «El peregrino» (que está por las calles, compartiendo con

51 «Disco: Salmos de muerte y gloria», *La Fonoteca*, 2012, en <https://lafonoteca.net/disco/salmos-de-muerte-y-gloria/>

52 «Disco: El profeta», *La Fonoteca*, 2012, en <https://lafonoteca.net/disco/el-profeta/>

sus hermanos su pan, su llanto y su consuelo, que no empuña armas y lleva la Paz consigo, y sus palabras son de Vida), «El profeta» (sobre el sacrificio de la muerte de Jesucristo y su opción por la pobreza y la verdad) o «¿Dónde están los profetas?» (con un tono algo existencialista, que achaca a la Iglesia haber enseñado más las normas que a amar). E incluye su himno, la esperanza, el Señor viene, «Marana Tha».

Las canciones de Cantalapiedra son un magnífico ejemplo de mezcolanza de lo popular y lo sacro, lo profano y lo religioso. Aunque su legado al cancionero religioso popular es indiscutible y sus temas se interpretaron de forma masiva en los años setenta en las misas o celebraciones religiosas, no hay comparación posible con el volumen de la obra y difusión de las canciones de Gabaráin. Pero cantidad no es calidad. Las composiciones de Cantalapiedra tienen, en palabras de quien lo conoció bien, el escritor Félix Maraña, un aire más moderno y juvenil que las de Gabaráin, fruto de sus influencias del *rock*, el *blues* y la música popular.

5. *A modo de epílogo*

Y llovió, como previó Pablo Guerrero. Murió el dictador. Pero no fue a cántaros. Instituciones y marcos interpretativos de la dictadura continuaron o se fusionaron con la naciente democracia. También ocurrió lo propio con lo religioso. Que Ricardo Cantalapiedra empezara componiendo canciones para las «misas de juventud» y pasara de cantar «La casa de mi amigo» (Jesucristo) a la más terrenal «La casa de la Maruja» (solidaria con los desfavorecidos, los perseguidos por la justicia, pero laica), mientras se iba aparcando su repertorio musical de la liturgia, es una buena metáfora del cambio sufrido desde los años setenta en todos estos planos, social, político y religioso.

Aquellos curas que vieron la potencialidad de una música pop y de autor para enganchar a unos fieles que buscaban una sociedad más justa, libre y pacífica, para que proyectaran esos valores en un cristianismo revisitado y purificado, acertaron. Pero el experimento fue efímero, como la mayoría de los proyectos musicales de los cantautores, en solitario o como colectivo. Muchos de aquellos jóvenes, al madurar, se desvincularon de una Iglesia que les había atraído mientras se desenganchaba de la dictadura, pero que se mostraba menos generosa en democracia.

En España, la lluvia cesó. La institución se adaptó a un marco jurídico más competitivo, aconfesional, pero no laico, privilegiada en el plano fiscal y económico, que ha ido perdiendo fieles a raudales, como han confirmado las sucesivas encuestas sociológicas sobre creencias en España, pero conservando una fuerte influencia.

El posconcilio fue reinterpretado en el pontificado de Juan Pablo II. Interesaba frenar el proceso de secularización con la desprivatización y la movilización en defensa de la cosmovisión católica en el espacio público⁵³. Paralelamente, se iba depurando un repertorio musical litúrgico considerado demasiado mundano y poco espiritual.

Volviendo a Cantalapiedra, ha seguido haciendo frío en esa «casa», que ya no es tan grande. Sus composiciones dejaron de ser populares, pero su contribución a la renovación del cancionero religioso, reflejo de esa época de cambio, es incuestionable.

53 GARCÍA MARTÍN, J.: «Desprivatización católica: políticas morales y asociacionismo neoconservador: el caso de los grupos laicos de inspiración cristiana en el Estado español», *Papeles del CESC*, vol. 2022/1, papel 259, pp. 1-19.

Bibliografía

- AZCÓN, J. M. y MAJLINDA, A. (eds): *El sueño de la revolución social: contracultura, canción-protesta y kalashnikov*, Granada, Comares, 2020.
- BERZAL, E.: «La oposición democrática al franquismo en Castilla y León», en M. Redero San Román y M^a D. de la Calle Velasco (eds.), *Castilla y León en la historia contemporánea*, Salamanca, Universidad, 2008, pp. 531-598.
- CANTALAPIEDRA, R.: *Psicoanálisis de la canción de hoy*, Madrid, PPC, 1970.
- DE LA CUEVA MERINO, J. y LOUZA VILLAR, J. (eds.): *Un 68 católico. Catolicismo e izquierda en los largos años sesenta*, Madrid, Marcial Pons, 2023.
- DE LA OSSA, M. A.: «Canti della nuova resistenza Spagnola 1939-1961: acercamiento a las canciones de resistencia en la España franquista», *Cuadernos de Investigación Musical*, n.º 12 (enero-junio 2021), pp. 52-78.
- DÍAZ-SALAZAR, R.: *El factor católico en la política española. Del nacionalcatolicismo al laicismo*, Madrid, PPC, 2006.
- «Disco: Salmos de muerte y gloria», *La Fonoteca*, 2012, en <https://lafonoteca.net/disco/salmos-de-muerte-y-gloria/>
- «Disco: El profeta», *La Fonoteca*, 2012, en <https://lafonoteca.net/disco/el-profeta/>
- DOMÍNGUEZ, Í. y NÚÑEZ, J.: «Tú has venido a la orilla: el cura que compuso las canciones de misa más famosas, acusado de abusos», *El País* (8-VIII-2021).
- DOMÍNGUEZ, Í. y NÚÑEZ, J.: «Nuevas víctimas del cura Cesáreo Gabaráin, estrella de la música para misa, denuncian que abusó de menores durante 20 años», *El País* (17-VIII-2021).
- GARCÍA MARTÍN, J.: «Desprivatización católica: políticas morales y asociacionismo neoconservador: el caso de los grupos laicos de inspiración cristiana en el Estado español», *Papeles del CESC*, vol. 2022/1, papel 259, pp. 1-19.
- GAUCHET, M.: *La religión en la democracia: el camino del laicismo*, Barcelona, El Cobre, 2003.
- GONZÁLEZ LUCINI, F.: ... *Y la palabra se hizo música. La canción de autor en España*, 2.^a ed., Madrid, SGAE, 2008.
- GRIJELMO, Á.: «Ricardo Cantalapedra, el cantautor de los periódicos», *El País* (26-IX-2017).
- «Juan Antonio Espinosa», *Ciberiglesia*, en <http://www.ciberiglesia.net/personal/espinosa.htm>
- LÓPEZ VILLAVARDE, Á. L.: «La Transición religiosa o eclesial en España», en M. Ortiz Heras (coord.), *Culturas políticas del nacionalismo español. Del franquismo a la transición*, Madrid, La Catarata, 2009, pp. 153-183.

- MALAGÓN ESCOBAR, Á.: «La misa ye-yé», en <https://www.facebook.com/groups/253663184823567/posts/1040544846135393>
- «Los amis», *Discogs*, en <https://www.discogs.com/es/artist/2343880-Los-Amis>
- Madrid, D.: «Salmos para el pueblo, Miguel Manzano y los derechos humanos», *La Opinión de Zamora* (5-V-2018), en <https://www.laopiniondezamora.es/opinion/2018/10/05/salmos-pueblo-miguel-manzano-derechos-1221711.html>
- Mendiburu, P.: «Ricardo Cantalapiedra, un tío normal» (28 de noviembre de 2020), *Blog Patxi Mendiburu*, en <https://patximendiburu.blogspot.com/2020/11/ricardo-cantalapiedra-un-tio-normal.html>
- «Misa ye-yé en los Ángeles» (19 de julio de 2021), *Vitoria en fotos*, en <https://vitoriaenfotos.blogspot.com/search?q=misa+ye>
- «Misas a ritmo de música yeyé» (15 de octubre de 2013), *El Mirador*, Radio Vitoria, en <https://www.eitb.eus/es/audios/detalle/1677244/misas-ritmo-musica-yeyel>
- MORENO SECO, M.: «Sexo, Marx y *Nova Cançó*. Género, política y vida privada en la juventud comunista de los años setenta», *Historia Contemporánea*, n.º 54 (2017), pp. 47-84.
- MUÑOZ DE ARENILLAS, A.: «Los cantautores difunden la poesía. Poesía y compromiso: la nueva canción en los años sesenta y setenta en España», en M. T. Navarrete y M. Soler Gallo (eds.), *Ay, ¡qué triste es toda la humanidad! Literatura, cultura y sociedad*, Roma, Aracne, 2013, pp. 173-182.
- MUÑOZ DE ARENILLAS, A.: «Denuncia y reivindicación a través de la canción en Andalucía», en V. Bellver Loizaga et al. (coords.), *Otras voces, otros ámbitos: los sujetos y su entorno. Nuevas perspectivas de la historia sociocultural*, Valencia, Universitat, 2015, pp. 274-278.
- NIÑO, Á.: «Del salmo al bolero», *El País* (9-6-1997).
- RAMÓN SOLANS, F. J.: «El catolicismo tiene masas», *Nación*, política y movilización en España, 1868-1931», *Historia Contemporánea*, n.º 51 (2015), pp. 427-454.
- RINA, C.: *Los imaginarios franquistas y la religiosidad popular (1936-1949)*, Badajoz, Diputación Provincial, 2015.
- RYAN, F.: ««Musicam sacram»: Documento - Recepción - Evolución», *Phase. Revista de Pastoral Litúrgica*, n.º 343 (enero-febrero 2018), pp. 9-27.

