

Globethics Repository

The logo for Globethics, featuring the word "Globethics" in white, sans-serif font centered within a solid blue rectangular background.

Martín Lutero y la música [Martin Luther and music]

This page was generated automatically upon download from the Globethics Repository. More information on Globethics see <https://www.globethics.net>. Data and content policy of Globethics Repository see <https://repository.globethics.net/pages/policy>.

Item Type	Article
Authors	Granados, Jerónimo
Publisher	Instituto Universitario ISEDET
Rights	With permission of the license/copyright holder
Download date	2026-07-09 23:08:19
Link to Item	http://hdl.handle.net/20.500.12424/154997

Martín Lutero y la música¹

Jerónimo Granados

Resumen: Martín Lutero critica la estructura de la misa y su liturgia. Sin embargo, la revaloriza a partir de la vivencia que experimenta el pueblo cristiano cuando participa de ella. Por ello, encuentra en la música y los himnos sus aliados para conectar e integrar a los que se acercan a adorar a Dios. La palabra de Dios también se hace sentir en la himnología.

Abstract: Martin Luther criticizes the Mass structure and its liturgy. However, he gives a meaning to it from the experience the Christian folk undergo when they participate in it. For that reason, he finds in music and the hymns the allies to connect and integrate those who come to worship God. God's word also makes itself felt in the hymnology.

Música, liturgia y teología

La música y el canto en la iglesia pocas veces son tenidos en cuenta como elementos sujetos a la investigación. A pesar de esto, la música y el canto juegan y juegan un papel importante en torno a la liturgia y le dan relevancia y significado teológico. Por lo tanto, la música y el canto, a través de la liturgia, logran destacarse y así se los puede analizar teológicamente. Partimos entonces del hecho irreversible para nuestra teología contemporánea, que la liturgia y todo lo que suceda en ella –y no como mero instrumento– está sujeto al análisis y la investigación.

En el marco litúrgico de un culto, la comunidad juega un papel muy importante, ya que es un elemento visible y actor. La liturgia no es un acto privado sino comunitario. Y esto significa que a través de la comunidad local, la liturgia es festejada y se desarrolla en sus distintas partes. La música y el canto poseen una función muy importante y para eso se requiere de una preparación, de un estudio para poder llevarla adelante. De este modo, el significado teológico del canto se remite a lo corporal y a la capacidad de producir palabras con contenido teológico.

¹ **Palabras claves:** Historia. Arte. Martín Lutero. Música.
Key words: History. Art. Martin Luther. Music.

El culto es, en realidad, una unidad formada por distintos elementos unitarios, pero que están intrínsecamente unidos. Aquí lo verbal tiene una dimensión que se puede dividir en lecturas, alocución, oración y, también, cánticos. Por otra parte, y por tratarse de una unidad, cada parte debe ser explicada en relación con la otra, aunque mantenga su autonomía. A su vez, la liturgia sucede en un recinto y en un tiempo determinado y esto también le dará un cariz determinado al quehacer musical y coral.²

Contexto histórico: la música religiosa

El protestantismo del siglo XVI intentó centralizar todo su accionar a través de la palabra y minimizó todo tipo de expresión artística. En su período de formación, llegó hasta el extremo de eliminar el elemento musical y coral. Si bien esto no sucedió en el ambiente luterano, reformadores como Calvino admitían solo el canto de los Salmos sin acompañamiento; y Zwinglio, aunque tocaba varios instrumentos, consideraba mucho más importante la predicación, por lo que llegó a prohibir no solo la música instrumental sino también el canto en la iglesia.

Lutero se mueve en un contexto musical y teológico que lo llevó a tener una posición favorable hacia la música. Hacia finales de 1477, la música religiosa tuvo un vuelco importante luego del llamado “Cautiverio babilónico” de los Papas en Avignon. Una vez de regreso a Roma, los Papas y su séquito de poderosos preladados, motivaron encargos para el servicio del culto. De ahí en más, la música religiosa se iría consolidando hasta llegar a principios del siglo XVI con la figura del maestro Constanzo Festa,³ quien supo aliar el dominio del contrapunto a una declamación clara y expresiva del texto. Gracias a él se iniciaría la supremacía en la música italiana por encima de otras naciones.

El Concilio de Trento (1542-1563) exigió que la música religiosa compuesta para el culto católico se apartara de los temas profanos. Se pretendía avivar la fe y permitir la inteligibilidad del texto, con lo cual se alejaba a los compositores italianos de las habilidades contrapuntísticas a favor de una escritura simple en la cual la melodía, instalada en la voz superior y sostenida por una armonía vertical, garantizara siempre la integridad del texto. La figura preponderante de esta época fue Palestrina⁴, que satisfizo de modo ejemplar el nuevo ideal de la Iglesia Católica Romana.⁵

2 Rainer Volp, “Einführung und Geschichte,” en *Liturgik, Die Kunst, Gott zu feiern*, T.I, Gutersloh, Gutersloher Verlagshaus Gerd Mohn, 1992, p. 301s, p 527s, p 677s

3 Constanzo Festa, Italia (ca.1490-1545)

4 Giovanni Pierluigi da Palestrina, Italia (1525-1594), una de las figuras más sobresalientes de la música polifónica

5 Cf. Norberto Dufourck (dir), “El Renacimiento, Italia”, en *La música*, T.I, España, Larousse, 1984²

Por su parte, en Francia se desarrolló la música profana, que se diferenciaba de la religiosa, especialmente porque esta última se complacía en un amaneramiento que agotaba la inspiración. Los humanistas orientaron a los artistas hacia la traducción expresiva del sentimiento personal. La monodía continuaba más o menos viva desde la época de los trovadores, y a principios del siglo XVI se enlazaba con una antigua tradición popular y retomaba vigor. Hacia 1525 se desarrolló paralelamente a la canción polifónica una canción estrófica de ritmo vivo, que recibió diversos nombres: *vaudeville*, o *voix de ville*, algo así como “canción rústica”, entre otros. Inversamente a la polifonía, esta canción silábica de estructura vertical —es decir, todas las voces pronuncian al mismo tiempo la misma sílaba— ya no concede importancia al *conjunto* de las voces sino a la voz superior que es la que canta la melodía, y al bajo, sobre cuyas notas se construyen los acordes. Gracias a esto se consigue la mayor claridad posible en la audición de las palabras.⁷

Por último, en Alemania se llegó a emplear un arte musical del todo propio, consecuencia de la fusión del influjo de varias escuelas europeas, sobre todo la italiana, la francesa y algo más lejana en el tiempo, la inglesa. Esta última con la influencia de los virginalistas⁸ de fines del siglo XVI y principios del XVII.

Lutero y la música

La Reforma iniciada por Lutero modifica la comprensión religiosa de su época y la relación que tiene el ser humano con su Creador y la concepción del pecado. La propuesta del cambio religioso influye en los distintos niveles de la relación humana, tanto en la dimensión política como en la eclesial de su época. La música, la poesía y el arte no quedan al margen de estas influencias de la Reforma. Si bien Lutero y gran parte de su pensamiento se inscribe en el desarrollo de la Edad Media alta, él realizará algunos cambios en la modalidad de relacionar al pueblo creyente con la palabra y el culto a Dios que afectaron, de alguna manera, la música y, especialmente, la himnología.

Lutero era un buen conocedor de la música, gustaba de ella y conocía el arte de la composición. Además ejecutaba el laúd, admiraba el canto gregoriano y apreciaba los motetes católicos de famosos compositores. Por otro lado, conocía diversas melodías populares, muchas de las cuales se convirtieron en cánticos de contenido religioso. Por lo tanto, la música tuvo un desarrollo notable en el culto y, para ello, Lutero recurrió a sus alumnos músicos Juan Walter⁹, músico del Duque

6 Procedimiento llamado “homofonía”

7 Norberto Dufourck (dir), “Monodía y ritmo”, en *La música*, T II, España, Larousse, 1984, p. 234

8 Compositores ingleses que escribieron música para *virginal*, instrumento de teclado de la familia del clavicordio. Entre los más destacados están William Byrd (1543-1623), John Bull (1563-1628) y Orlando Gibbons (1583-1625)

9 Juan Walter, Alemania (†1570). Publicó en 1524 la colección de himnos protestantes llamada *Geystliche Gesang Buchleyn*, “Pequeño libro de Cánticos Espirituales”

de Sajonia, Conrado Rupff, maestro de capilla de Federico el Sabio, Ludovico Senfl¹⁰ y Arnoldo von Bruck.¹¹ Otros músicos se le unieron posteriormente, como Melchior Vulpius¹² y Jorge Rhau,¹³ que en 1525 fundó en Wittenberg una imprenta al servicio de la Reforma. En esta imprenta, Lutero escribió el prefacio para la obra *Symphoniae iucundae* (1538), 52 motetes de diferentes compositores, en el cual dio una palabra de aliento y reconocimiento hacia la música. Del mismo modo lo hizo en el prefacio de la poesía de Juan Walter que tituló *Frau Musica* (Señora Música) donde resaltó la capacidad de la música (y el canto) para penetrar el alma humana y alejarla del mal.¹⁴

El órgano y el coral

La estructura original del órgano evolucionó marcadamente entre los siglos XIII y XV, y siguió luego ininterrumpidamente hasta los siglos XVIII y XIX, en los que se añadieron registros de mutación de instrumentos. Pero durante la Reforma Protestante, precisamente en el momento de su mayor difusión, su existencia se vio amenazada en algunos países europeos.¹⁵ Lutero mismo no veía el uso del órgano con agrado. Llegó a escribir: “el órgano, en verdad, no debería admitirse en la misa”.¹⁶ La utilización del órgano no debía ser exagerado y solo debía ser un acompañamiento. Sin embargo, el órgano se constituyó muy pronto en uno de los elementos fundamentales de la música del culto protestante y se llegó a crear una escuela organística germánica que alcanzó su cumbre suprema con Bach.

La escuela organística germánica fue iniciada por el holandés Jan Pieterszoon Sweelinck¹⁷ que fue el primero en reaccionar contra la corriente adversa al uso del órgano. Sus esfuerzos fueron decisivos para el desarrollo del coral organístico. Aplicó al coral protestante la técnica de la variación ornamental, que había aprendido de los virginalistas ingleses; pero luego le dio formas totalmente nuevas y personales. Aunque estas variaciones sobre los corales no estaban destinadas a

10 Ludovico Senfl, Suiza, Alemania (ca 1490-c 1556)

11 Arnoldo von Bruck, Alemania (c 1490-1554)

12 Melchior Vulpius, Alemania (ca 1560-1615)

13 Jorge Rhau, Alemania (†1548)

14 Comp Martin Brecht, Die Erhaltung der Kirche, 1532-1546”, en *Martin Luther*, T III, Berlin Evangelische Verlagsanstalt, GmbH, 1991, p 244-247

15 Especialmente en Zurich o en la región del Palatinado en Alemania se extendió la prohibición del uso del órgano Ver Rainer Volp, “Theoria und Gestaltung”, en *Liturgik, Die Kunst, Gott zu feiern*, T II, Gutersloh, Gutersloher Verlagshaus, 1994, p 1035

16 “*Organa, vero, ad missam non debent adhiberi*”

17 Jan Pieterszoon Sweelinck, Holanda (1562-1621) Aunque no adhirió a los principios de la Reforma, y por lo tanto vio muy limitada su actividad musical por el calvinismo reinante en Holanda, su gran talento lo convirtió en una de las mayores influencias sobre los músicos protestantes

los actos formales del culto sino a las prácticas devocionales que se celebraban en la iglesia, pronto entraron a formar parte del culto oficial.¹⁸

Lutero y la poesía

Durante el período de la Reforma en Alemania no se experimentó un gran desarrollo de la literatura alemana. A la producción poética se la ubica o bien hacia el año 1200, en un círculo limitado a los señores y sus cortes, con la literatura épica de los nibelungos;¹⁹ o bien recién a fines del siglo XVII, con la gran producción literaria llevada adelante por Goethe²⁰, Schiller²¹ y los hermanos Grimm.²²

Si bien Lutero no escribió poesía, su contribución al idioma alemán en este período fue notable. Fue un gran productor de escritos y traducciones evangélicos al idioma alemán. En la Alemania de los siglos anteriores a la Reforma existían dos lenguas, el latín y el alemán. El primero era el idioma de los eruditos y los estudiosos, el segundo estaba reservado al pueblo. El latín era, en realidad, el único idioma que unificaba y permitía compartir el saber, y se utilizaba y entendía en todas las universidades sin mayores dificultades. No sucedía lo mismo con el alemán. De hecho, el idioma alemán tal como hoy lo conocemos no existía, sino que había una infinidad de dialectos que no podían igualar la eficacia del latín.

Lutero le dio al latín un valor que excedía lo académico, ya que era la lengua que él utilizaba no solo para estudiar y escribir, sino también para el ejercicio de su piedad particular, en su vida privada. El culto en las ciudades, según Lutero, debía seguir siendo en latín, mientras que en el campo se debía utilizar la lengua de la gente. Esto por supuesto más adelante también se modificó con la adopción, en 1526, de la *Deutsche Messe* (Misa en alemán).²³

El culto luterano

Para poder entender algunos aspectos de la posición de Lutero con respecto a la música, es necesario comprender las bases de su pensamiento teológico y su concepto de liturgia. Mientras Lutero residía en el monasterio de Wittenberg, como fraile, luchaba con el problema de su salvación personal. Para lograr este

18 José López-Calo, "El momento musical anterior a Bach", en Joaquín Navarro, *Los grandes compositores*, T 1, La música barroca y prerromántica, Pamplona, Salvat, 1987, p. 127

19 Nibelungos. En la leyenda alemana, enanos poseedores de grandes riquezas subterráneas, cuyo rey era Nibelungo. El tesoro les fue arrebatado por Sigfrido y los borgoñeses, que tomaron luego el nombre de nibelungos.

20 Juan Wolfgang Goethe (1749-1832) Poeta, novelista y dramaturgo alemán, cumbre de la literatura de su país y una de las figuras más altas de las letras universales.

21 Federico Schiller (1759-1805) Poeta y dramaturgo alemán, de gran influencia entre los escritores románticos europeos.

22 Guillermo Grimm (1786-1859) Escritor romántico alemán, autor, en colaboración con su hermano Santiago (1785-1863), de versiones muy populares de cuentos recogidos de la tradición germánica.

23 Wilhelm Stpel, *Luthers Lieder und Gedichte*, Stuttgart, Evangelisches Verlagswerk Stuttgart, 1950, p. 23s.

objetivo realizaba asiduamente las tareas y oficios de rigor: se confesaba y cumplía las penitencias que se le imponían. Dedicado al continuo estudio de la Biblia, influyeron en su pensamiento Agustín, los escritos de algunos místicos, como Juan Tauler y el *Psalterium Quintuplex* de Jacobo Lefèvre. Además, su triada *sola fide, sola gratia y sola scriptura* y su Teología de la cruz refuerza la idea de que el pecador cree en Dios por medio de Cristo, la gracia de Dios actúa en el hecho de que sus pecados son perdonados, se le declara justo y queda reconciliado con Dios. Las obras vienen cuando el creyente, aceptando la ayuda de Dios, o los medios de gracia –en este caso la adoración y el culto– sigue confiando en su Señor.

Al establecer a la Palabra de Dios como el principal elemento del servicio, Lutero dio normas para la celebración de las matines y las vísperas de cada día, con la lectura de la Sagrada Escritura y su explicación en las homilías. Siguiendo esta línea, Lutero consideraba valioso conservar los cantos de las misas y las vísperas de los domingos, porque según él eran “muy buenos y tomados de la Biblia”.

Su primer escrito de carácter litúrgico fue el *Orden de Culto Público*,²⁴ en 1523. Este lo escribió para contrarrestar las drásticas reformas de Andreas Rodolfo Bodenstein, oriundo de Karlstadt, uno de cuyos puntos fundamentales era la supresión de las misas privadas durante los días de semana, sin que se suplieran con otro acto alguno, con lo que en Wittenberg las iglesias permanecerían cerradas durante la semana y se abrirían solamente el domingo.²⁵

En 1523, Lutero publicó otro de sus escritos litúrgicos fundamentales, la *Formula missae et communionis pro Ecclesia Wittenbergensis*,²⁶ a pedido del predicador Nicolás Hausmann²⁷. Escrita en latín, al año siguiente Pablo Speratus²⁸ publicó en Wittenberg una traducción alemana. En la *Formula Miase*, Lutero mantenía aún una buena parte del orden misal de la iglesia romana, aunque con cambios, supresiones e innovaciones. Entre ellos merece citarse la omisión del Ofertorio (1526), y sobre todo la negación del carácter sacrificial de la misa. Lutero admitía con ligeros cambios los cantos tradicionales del *Ordinarium missae*,²⁹ esto es, el *Kyrie*, el *Gloria*, el *Credo*, el *Sanctus*, el *Agnus Dei*, y los del *Proprio missae*,³⁰

24 *Von Ordnung Gottesdiensts in der Gemeinde*

25 Andreas Rodolfo Bodenstein, conocido como Andreas Karlstadt (1480-1541), aprovechando la ausencia de Lutero durante su estada en Wartburgo (1521-22), intentó reformar radicalmente la Misa Wittenbergense (supresión del Canon, comunión bajo los dos elementos, palabras de la institución en alemán, eliminación de elementos artísticos, etc.) Ver Rainer Volp, T II, p. 626

26 Orden de la misa y la comunión para la iglesia de Wittenberg

27 Nicolás Hausmann (-1539) Fue predicador en Zwickau y Dessau y amigo de Lutero

28 Paul Speratus (Hoffer) (1484-1551) Pastor y poeta evangélico

29 “Ordinario” de la misa orden fijo y permanente de las distintas partes

30 “Proprio” de la misa orden variable, adaptado al calendario litúrgico

aunque el obispo tenía libertad para sustituir alguna de sus partes por los llamados *Lieder* (cantos, en alemán), que ya el mismo Lutero había colocado en la misa.³¹

La Misa alemana

El orden de culto llamado *Deutsche Messe*, o Misa alemana, constituye un paso adelante en la reforma del culto³² no exento de problemas, especialmente en lo que respecta a los cantos. Estos eran traducidos directamente al alemán tratando de ajustar las melodías gregorianas y latinas lo mejor posible. Para Lutero, esto no era lo ideal, ya que tanto el texto como la melodía, los acentos, las cadencias y los modos de interpretación debían nacer de la lengua materna y de ese modo de ser. Sus amigos Rupff, y especialmente Walter, lo ayudaron a solucionar este problema suscitado por la música y el idioma, Walter fue quien más influyó en la configuración de la música litúrgica alemana y luterana.

La reforma consistió básicamente en trasladar al pueblo ciertos cantos –*In-troito, Gradual, Credo, Sanctus, Agnus Dei*– que hasta entonces eran interpretados por el coro, o *Schola*. Así fue que estos cantos quedaron reducidos a los llamados *Lieder*, y siempre en idioma alemán. Es de destacar que Lutero no quiso imponer ningún tipo de forma rígida de misa, sino que dejó gran libertad a las comunidades locales. Pero el centro del culto seguía siendo para él la Palabra, es decir, la predicación. Y con ella también el canto y su contenido teológico cobraron un sentido y un valor inusitado.

El canto alemán o *Lied* se multiplicó a partir del siglo XII. Las melodías al comienzo eran gregorianas; más adelante se fueron acomodando paulatinamente, tanto en su ritmo como en su métrica, a las características de la lengua alemana.³³ Así podemos nombrar dos de los más famosos *Lieder*: *Christ ist erstanden* (Cristo ha resucitado) y *Nun bitten Wir den Heiligen Geist* (Imploramos ahora al Espíritu Santo) que son adaptaciones de las secuencias³⁴ *Victimae paschali laudis*, de alabanza al sacrificio pascual, y *Veni Sancte Spiritus* (Ven Santo Espíritu), compuestas en el siglo XII sobre textos y melodías gregorianas.

La libertad dada por Lutero en la *Formula Missae*, de introducir *Lieder* y corales en alemán, dio origen a una serie de publicaciones de estos cantos. Y aquí surgen los himnarios. El primero de ellos fue el llamado *Achtliederbuch* (Libro de ocho cantos), publicado entre fines de 1523 y comienzos de 1524 en Nürenberg,

31 Para Lutero el cuerpo de la misa podía seguir ofreciéndose en latín Comp José López-Calo, p 124 y Reiner Volp, T II, p 627

32 En la liturgia, Lutero consideraba al bautismo y a la Santa Cena (Eucaristía) como lo decisivo del *ethos* cristiano Ver Rainer Volp, T II, p 727s

33 Comp Rainer Volp, T I, p 549s

34 Secuencias textos latinos desarrollados en principio sobre las extensas vocalizaciones de la última letra del aleluya, en los himnos gregorianos

aunque en su frontispicio, su parte delantera, está escrito Wittenberg. Esto seguramente se hizo para darle más valor, pero de hecho fue publicado en Nürenberg. En realidad, también se podría decir que la primera publicación debería ser considerada el *Geystliche Gesang Büchleyn*, mencionado anteriormente, cuya confección fue confiada por Lutero a su amigo Walter, y este sí publicado en 1524 en la ciudad de Wittenberg.

De este libro se hicieron varias ediciones, que se fueron ampliando en su contenido y recibieron el nombre de *Kirchenlieder*, cantos eclesiásticos. Estos cantos no variaban en lo fundamental de los corales que luego llegarían a Bach y a nuestros días. Se trata de textos estróficos, de contenido devoto, con melodías solemnes. Podían cantarse a una voz por toda la congregación o con armonizaciones, generalmente a cuatro voces. El nombre genérico que se le dio a estas publicaciones fue el de *Liederbuch* o *Gesangbuch* (libros de canto), y se multiplicaron en gran número.

Los himnos de Lutero

Como ya se mencionó, Lutero era músico, tocaba instrumentos y componía. Él no concebía a la música como un fin en sí mismo, sino como *ancilla theologiae*; es decir, al servicio de la teología. Por esta razón, la música es un don dado por Dios y no por el hombre. No entra en juego la capacidad musical del intérprete ni tampoco la música como un fin en sí mismo, sino en función de la teología. Lutero considera a la música casi como si tuviera la capacidad de exorcizar al mismo diablo.

Lutero no innovó la estructura de la Misa, sino la forma de desarrollarla. La misma se cantó por primera vez en el año 1526. La llamada *Deutsche Messe* conservaba la estructura del orden del culto latino de la Iglesia Católica Romana, pero el texto era en alemán. La Misa católica solo permitía el canto de corales según estrictos ritmos y el canto del sacerdote también sobre un detallado ritmo y melodía, y todo en idioma latín. El pueblo que asistía a la Misa solo podía intervenir antifonalmente en determinados momentos con un *Kyrie eleison* o un Aleluya. Lutero rectificó esta exclusión del pueblo y esta privación de compartir la alabanza, y se propuso devolverle al pueblo cristiano su capacidad coral y alabanza de conjunto.

Lutero logró que se interrelacionen el canto y la melodía popular junto a la melodía eclesiástica. A veces, esta unión era tan ajustada que apenas se diferencian en algunas palabras los contenidos de los himnos. Por ejemplo, la misma melodía que el peón de campo utilizaba en sus faenas y marchas campestres, se transformó en melodía a varias voces que se cantaba en los balcones de las iglesias.

Himnos de Lutero

A continuación se analizarán los textos de tres himnos compuestos por Lutero: “Padre nuestro en lo celestial”, “Castillo fuerte es nuestro Dios” y “Del alto cielo”.

*Padre nuestro en lo celestial*³⁵

1. Padre nuestro en lo celestial,
Que a todos mandas por igual
Ser hermanos en invocar
Tu santo nombre implorar:
¡Haz que oremos con canción,
Con honda fe del corazón!

2. Santificado sea, Dios,
Tu excelso Nombre. Ayúdanos
Tu fiel Palabra a no alterar,
Y santa y dignamente obrar,
Presérvanos de falsa ley;
Convierte a la extraviada grey.

3. Venga tu reino en esta edad,
Y luego en la eternidad
Asístanos tu Espíritu
Con muchos dones y virtud.
Del diablo quiebra el gran poder;
Tu Iglesia quiera mantener.

4. Se hará tu voluntad, igual
En tierra y reino celestial.
Paciencia en mal haznos tener,
Y en todo tiempo, obedecer.
Reprime a toda humanidad
Que opónese a tu voluntad.

35 Himno de Martín Lutero (1483-1546); traducido por Max G. H. Schmidt 1946; Vaterunser, Geistliche Lieder, Leipzig, 1539. *Culto Cristiano*, Publicaciones El Escudo, Buenos Aires, 1976, himno 449

5. Danos el cotidiano pan,
Y lo que puedanos faltar;
De riña guarda y de avidez,
También de pestes y escasez;
Concede paz, buena hermandad,
Sin avaricia ni ansiedad.

6. Perdona nuestras deudas ya;
Haz que ellas no nos turben más.
Así también de corazón
Por deudas damos el perdón.
Haz que con fraternal amor,
Cada uno sea un servidor.

7. No nos permitas. Dios, caer
De tentación en el poder,
A diestra y a siniestra haz
Que resistamos muy tenaz,
Con el escudo de la fe
Que el Santo Espíritu nos dé.

8. Más líbranos de todo mal
En esta vida terrenal.
De muerte eterna sálvanos,
Y al esperar, consuélanos;
Ayúdanos en paz morir;
Y junto a Ti poder vivir.

9. ¡Amén! Esto es: ¡Que sea así!
Haz fuerte nuestra fe en Ti.
No nos permitas. Dios, dudar
Que cuanto habremos de rogar
Por tu mandato y Nombre fiel
Jesús, Tú entenderás. Amén.

Lutero demoró un tiempo su decisión de escribir el Padrenuestro en forma de canción. Cuando lo hizo se valió de su Catecismo menor, adaptando libremente su poesía y su contenido para transformarlo nuevamente en una oración. Como en

su Catecismo, Lutero ofrece en su texto una introducción y finaliza con el amén, y en el medio desarrolla las siete peticiones en forma de estrofa. De ahí, el sentido del extenso texto de nueve estrofas. Ahora, si bien se basa en su Catecismo, no utiliza aquí el típico esquema catequético pregunta-respuesta, cuya autoría precisamente se le atribuye.³⁶

El Padrenuestro pertenece a uno de sus legados teológicos más importantes, tanto por la elección de sus palabras como por la forma de expresarlas. Por ejemplo, si bien escribe sus estrofas en rimas de a pares y encierra un pensamiento cada dos líneas, hay estrofas donde la lógica del pensamiento quiebra la rima. Esto sucede en el idioma original, el alemán, en la tercera y cuarta estrofas. Esta forma de hacer poesía en un himno, este quiebre, hace que quien cante piense en el texto y no divague mientras canta en forma automática.

La primera estrofa culmina con la primera petición. “santificado sea tu nombre”. Es una forma de establecer una relación padre-hijo. El hijo se permite el derecho de pedir, pero ese derecho se convierte a la vez en una obligación por parte del peticionante. Y esta combinación es la del acto de obediencia. Dios, como padre, no se agota en el pedir o exigir, es más que esto. Él mismo es quien ofrece la oración de todo corazón. Solo Él puede escudriñar los corazones y ofrecerse con todo el corazón, con todo su ser. Él es el único que puede llegar a penetrar en lo profundo del ser humano y por ello Él es el quien guía al Hombre a la oración. Y esto está basado en Romanos 8:25-26 “[...] el Espíritu nos ayuda en nuestra debilidad; pues qué hemos de pedir como conviene, no lo sabemos, pero el Espíritu intercede por nosotros con gemidos indecibles.”

Se explica también la hermandad, otro tema que aparece en el himno, como consecuencia de la paternidad de Dios. Pero no nos nombra a nosotros como hermanos así como él mismo se nombra Padre, sino que nos manda que seamos hermanos. El trasfondo bíblico para esta relación se puede encontrar en la alocución de Jesús en el templo, en Mateo 23 8 y siguientes, donde los hombres son hermanos, y Cristo, el maestro, y hay un solo Padre, que está en el cielo ³⁷

Las siguientes estrofas hacen presente la *doctrina trinitate*. Tanto la mención explícita del Padre y del Espíritu, como la de Aquel que trae el reino de Dios entre nosotros, Cristo. Pero allí, donde viene el Reino de Cristo, también está presente el contrincante y su reino, es decir, Satanás. En ese sentido, este anticristo también está en medio de la Iglesia. Esto sucede en todo lugar y en todo momento y con todo tipo de manifestaciones. Por eso, la comunidad debe alejarse de la falsa

36 Por ejemplo, luego de la primera petición, “Santificado sea tu nombre”. Lutero pregunta en el Catecismo “¿Que significa esto?”, y luego da una respuesta

37 Mateo 23 8-9 “Pero vosotros no querais que os llamen Rabi, porque uno es vuestro Maestro, el Cristo y todos vosotros sois hermanos. Y no llameis padre vuestro a nadie en la tierra, porque uno es vuestro Padre, el que esta en los cielos”

enseñanza. No obstante esto, el reino de Satanás está presente como una sombra persistente. Por lo cual, aparte de la victoria de Cristo sobre la muerte, se debe persistir en la oración. Cuando habla de que no nos falte el pan, también piensa en otras necesidades a las que cataloga y con ello pretende extender estas peticiones a otras aflicciones que abaten al hombre. También el tema del perdón lo enmarca en la convivencia, en la hermandad, devolviendo la alegría del servicio al prójimo. De este modo, servicio y hermandad quedan íntimamente unidos.

Las últimas peticiones dejan clara la dependencia del hombre hacia Dios. Y así como Cristo logra la victoria en el camino de la cruz y de la muerte, así también el cristiano debe seguir sus pasos. No debe considerar triunfante a la adversidad, sino revestirse del escudo que le ofrece la fe para soportar la maldad. En definitiva, el poder y la seguridad están dados en la palabra de Dios. Esta es la que tiene el poder y no tanto la propia conciencia de la fe, ya que la Palabra, y en este caso la Palabra de la oración dada por Dios, nos permite confiar en Él.

Castillo fuerte es nuestro Dios³⁸

1. Castillo fuerte es nuestro Dios,
 Defensa y buen escudo;
 Con su poder nos libraré
 En este trance agudo.
 Con furia y con afán
 Acósanos Satán;
 Por armas deja ver
 Astucia y gran poder;
 Cual él no hay en la tierra.

2. Nuestro valor es nada aquí,
 Con él todo es perdido;
 Mas por nosotros pugnará
 De Dios el escogido.
 ¿Sabéis quién es? Jesús,
 El que venció en la cruz,
 Señor de Sabaot,
 Y pues él sólo es Dios,
 Él triunfa en la batalla.

³⁸ Himno de Martín Lutero traducido por Juan B. Cabrera, 1837-1916; Ein Feste Burg; *Culto Cristiano*, Publicaciones El Escudo, Buenos Aires, 1976, himno 129

3. Aun si están demonios mil
 Prontos a devorarnos,
 No temeremos, porque Dios
 Sabrá aún prosperarnos.
 Que muestre su vigor
 Satán y su furor
 Dañarnos no podrá;
 Pues condenado es ya
 Por la Palabra santa.

4. Sin destruirla dejarán,
 Aún mal de su grado,
 Esta Palabra del Señor;
 El lucha a nuestro lado.
 Que lleven con furor
 Los bienes, vida, honor,
 Los hijos, la mujer...
 Todo ha de perecer:
 De Dios el reino queda.

Este himno fue publicado en 1529. Se inspira, de una forma muy particular, en el Salmo 46. Está escrito en forma de polarizaciones, donde la figura de Cristo se contrapone a la de Satán, que se presenta alternativamente.

Lutero describe la situación de la Iglesia y su futuro. En la primera estrofa, el planteamiento es el de una guerra. No de las que nosotros conocemos, sino una guerra muy particular. Se mencionan las armas y el castillo, y todo nos remite a una contienda que no es del tipo cósmico tal como aparece en el salmo de la *Biblia*, sino a algo que sucede en nuestro tiempo, en esta tierra, aquí y ahora. Para ello rescata del salmo solo el tema de la angustia o del mal trance. Para equilibrar esta contienda y subrayar el otro polo y el triunfo verdadero, se menciona en la cuarta estrofa el Reino de Dios, que es en definitiva lo que triunfa. El poder está dado por la Palabra Santa como la única capaz de eliminar a Satán.

La segunda estrofa está condicionada por la mención de nuestro valor o audacia que nunca puede igualar la eficacia de la obra redentora de Cristo. Por eso, nosotros no poseemos el poder a no ser a través de Cristo, quien sí es triunfador.

La tercera estrofa vuelve sobre la lucha contra el reino de Satán. El texto bíblico que sirve como base es la Epístola a los Efesios 6:12, que habla sobre

la lucha contra los malos espíritus,³⁹ y la respuesta tiene como texto bíblico al Evangelio de Juan 12:31, donde se señala la derrota de este reino de las tinieblas.⁴⁰ Aquí, nuevamente, la Palabra es la que da el triunfo final. Y en el original alemán se habla no solo de la palabra (*Wort*) sino de la “palabrita” (*Wörtlein*). Aunque sea pequeñita, la palabra de Dios alcanza para triunfar sobre Satán.

*Del alto cielo bajo yo*⁴¹

1. Del alto cielo bajo yo,
La buena nueva os vengo a dar;
Oíd la paz que en grato son
Anuncia el célico cantar.

2. Os ha nacido un niño hoy
De humilde virgen en Belén;
Y el niño tierno que os nació,
Ser debe vuestro gozo y bien.

3. Jesús el Cristo es y Señor,
De toda pena os librárá;
Ser quiere vuestro Salvador
Que del pecado os limpiará.

4. Id, pues, os doy esta señal:
En un pesebre de Belén
Encontraréis en vil pañal
A aquel que al mundo da sostén.

5. Vayamos de ellos, pues, en pos,
Con los pastores a adorar;
Miremos este don de Dios,
Que a su Unigénito nos da.

6. Atiende allí mi corazón:
¿A quién en este establo ves?

39 “Porque no tenemos lucha contra sangre y carne, sino contra principados, contra potestades, contra los gobernadores de las tinieblas de este siglo, contra huestes espirituales de maldad en las regiones celestes ”

40 “Ahora es el juicio de este mundo, ahora el príncipe de este mundo será echado fuera ”

41 Himno de Martín Lutero traducido por Federico Fliedner. 1845-1901 (adapt), Von Himmel Hoch, Culto Cústiano, Publicaciones El Escudo, Buenos Aires, 1976, himno 18

¿Quién es el niño? ¡Hermoso don!
Jesús, mi Salvador, Él es.

7. Sé bienvenido, que en bondad
Has visitado al pecador:
¿Cómo ensalzar tu caridad,
Y agradecer tan gran favor?

8. ¡Oh, Tú, del mundo gran Señor!
¿Por qué te humillas tanto así,
Que te has dignado con tu amor
Venir cual niño pobre a mí?

9. Si el orbe fuera aún mayor,
Y de oro puro y de zafir,
Estrecho fuera, si a tu honor
De cuna hubiera de servir.

10. ¡Oh Salvador! Desciende a mí;
Ven, ven, y haz en mi corazón
Cunita propia para Ti,
Do Tú tendrás mi adoración.

Para Lutero la Palabra de Dios era una palabra viva, una voz que se revela en todo el mundo. Esa Palabra de Dios, que es el Evangelio, es la que todos escuchan y entienden. Pertenece a la gente de la calle y de los mercados. Es el grito alegre que se escucha en los campos y es también la canción de los niños. Lutero compuso este himno para sus hijos en la Navidad de 1535, y pronto pasó a ser una verdadera canción popular. Esto es comprensible porque la base de su melodía y la letra pertenecían a una canción que ya era popular en el siglo XIV. Se la escuchaba por todos lados, y su texto comenzaba así: *Aus fremden Landen komm ich her...* (De extrañas tierras vengo aquí).⁴²

La letra de Lutero es prácticamente igual. Lo único que hizo fue mover algunas palabras. ¿Qué significa esto? Esta canción estaba en la cabeza de todo el mundo, era una melodía que todo el pueblo cantaba. No en el culto, naturalmente, sino en la calle. Y ese trasfondo entonces es el que se transfiere al himno de Lutero: el mercado en la plaza donde se juntaba gran cantidad de gente, y el pregonero que venía de lejos trayendo las noticias, los anuncios de los eventos. Lo que hizo Lutero

42 Comparar con la canción de Lutero *Vom Himmel hoch du komm ich her* (Del alto cielo vengo aquí)

en este texto fue traspasar la figura del pregonero al ángel que trae la buena noticia a los pastores. Esa noticia extraordinaria, casi increíble, que trae el pregonero, sirve de paradigma para crear una canción que también habla de la noticia extraordinaria que es el nacimiento de Jesús, cuya base bíblica está en Lucas 2 9-16⁴³

Con esta canción, Lutero llevó el mundo del Evangelio a lo cotidiano y a lo humano. Y apenas si se percibe este cambio radical en la mente de la gente, pues al fin se les ha hablado y cantado en su propia forma de ser, en su propia forma de hablar y de cantar. Y el rol principal está actuado por Dios que es quien envía a Cristo, o mejor dicho, es el que se ha hecho presente con él mismo.

Conclusión

Para Lutero, la expresión artística siempre estuvo al servicio de la Palabra. Más aun en el caso de la música y la himnología, una dupla sometida a las habilidades de los compositores, pero que, en última instancia, remitían a las verdades últimas de Dios. En este marco el culto ocupó un lugar muy importante en sus reflexiones y su preocupación radicaba en transformar ese evento en algo significativo para la comunidad. Su interés por hacerlo entendible lo llevó a transformarlo a través de la lengua de la gente. Su habilidad como músico y poeta logró que aquellas canciones populares y aquellas melodías de la calle entraran en la iglesia y se instalaran en la salmodia cáltica. El nuevo contenido estaba dado por la Escritura y la nueva didáctica le permitió darlo a conocer hasta al más sencillo de la comunidad. El canto congregacional se instaló y desde entonces todas las comunidades cristianas participan con su voz de la alabanza y el contenido teológico. Lo que logró con sus catecismos en el aprendizaje cotidiano se reforzaba con los himnos en el culto. Este *characteristicum* del protestantismo fue desarrollado constantemente y en la actualidad los cantos, himnos y melodías se multiplican en infinidad de himnarios y cancioneros. Estos expresan, como en antaño lo hiciera Lutero, el sentir melódico de la comunidad dejando lugar en el culto todo tipo de canto y melodía.

Fecha de recepción 1 4 07

Fecha de aceptación 24 4 07

Jerónimo Granados es Doctor en teología por la Universidad de Marburgo, Alemania y profesor titular del Departamento de Historia de la Iglesia del ISEDET

43 '[] Se les presentó un ángel del Señor [] y les dijo: No temáis, porque he aquí os doy nuevas de gran gozo que será para todo el pueblo: que os ha nacido hoy en la ciudad de David un Salvador que es Cristo el Señor.



Copyright and Use:

As an ATLAS user, you may print, download, or send articles for individual use according to fair use as defined by U.S. and international copyright law and as otherwise authorized under your respective ATLAS subscriber agreement.

No content may be copied or emailed to multiple sites or publicly posted without the copyright holder(s)' express written permission. Any use, decompiling, reproduction, or distribution of this journal in excess of fair use provisions may be a violation of copyright law.

This journal is made available to you through the ATLAS collection with permission from the copyright holder(s). The copyright holder for an entire issue of a journal typically is the journal owner, who also may own the copyright in each article. However, for certain articles, the author of the article may maintain the copyright in the article. Please contact the copyright holder(s) to request permission to use an article or specific work for any use not covered by the fair use provisions of the copyright laws or covered by your respective ATLAS subscriber agreement. For information regarding the copyright holder(s), please refer to the copyright information in the journal, if available, or contact ATLA to request contact information for the copyright holder(s).

About ATLAS:

The ATLA Serials (ATLAS®) collection contains electronic versions of previously published religion and theology journals reproduced with permission. The ATLAS collection is owned and managed by the American Theological Library Association (ATLA) and received initial funding from Lilly Endowment Inc.

The design and final form of this electronic document is the property of the American Theological Library Association.