

TRAMO VIII NUEVO TIEMPO DE CAMBIOS

*Dedico este capítulo a mi amigo Miguel Santillana.
A él le debo todo el trabajo informático que le ha ido exigiendo
la elaboración de esta página web,
y el que le supondrá llegar hasta el final, si algo no lo impide,
cuando lo que vaya contando coincida con el momento en que lo escribo.
Suyo es todo el trabajo de diseño.
El mío sólo es contar lo que me ha ido sucediendo
en mi vida de músico.*

El comienzo de la década de 1980, aproximadamente los cuatro años primeros, coincide con una de las épocas más creativas y profesionalmente equilibradas de toda mi vida de músico. Mi actividad compositiva durante la primera mitad de esta década, centrada durante la anterior en la composición de los arreglos corales e instrumentales para *Voces de la tierra*, se amplió a otros estilos corales de música, a la música de piano, y se dirigió también a otros destinatarios, como iré explicando más adelante. La edición, en 1982, del *Cancionero de Folklore Zamorano*, me dio a conocer como uno de los más activos recopiladores e investigadores de la canción popular tradicional. Por otra parte me abrió el camino hacia la concesión de una beca convocada por la Diputación de León para la recopilación y edición del *Cancionero Leonés*, como relataré en su lugar. Las publicaciones musicales de la Obra Social y Cultural de la Caja, a las que ya me he referido en el capítulo anterior, dieron prestigio y difusión social a aquella institución y a los que colaborábamos en ella. Los conciertos de Voces de la Tierra por la provincia de Zamora a partir del Aula de Música y los organizados, con participación de especialistas de renombre nacional, en los temas de los congresos organizados por la Fundación Ramos de Castro, como actos culturales dentro de los mismos, junto con algunos otros celebrados fuera de Zamora dieron al Grupo un renombre muy amplio. La composición de algunas obras por encargo o por propia iniciativa y su amplia repercusión afianzaron mi renombre profesional, tanto a nivel de Zamora como en Castilla y León.

Pero no todo fue para mí un camino de rosas en aquella década, que comenzó con buenos augurios, pues coincidiendo aproximadamente con la segunda mitad de la misma tuvieron lugar algunos cambios y acontecimientos que me obligaron a interrumpir, no sin algunos sufrimientos y renunciaciones, algunas de las actividades a las que venía entregando lo mejor de mi esfuerzo, y a corregir la dirección de mi profesión de músico. Pero al tiempo que me vi obligado a abandonar algunas de las tareas básicas de mi oficio muy ligadas a Zamora, se abrieron horizontes más amplios a mi actividad que facilitaron, afortunadamente, que pudiera encontrar una salida digna a mi profesión en un ámbito ya libre de mis necesarias ataduras a mi tierra natal.

Para no mezclar, en lo posible, unos acontecimientos con otros, voy a contar cada uno de ellos en forma lineal. Así me será más fácil aclararme en el intento de ordenar mis recuerdos, aunque ello suponga varias idas y venidas hacia adelante y hacia atrás en los tiempos en que sucedieron.

1. Un nuevo disco de Voces de la Tierra: *Semana Santa en Zamora*

Se llevó a cabo este nuevo trabajo musical a iniciativa de Alfonso Ramos de Castro, de cuyos proyectos ya he dado noticia en el tramo anterior. Un buen día, hacia el final del año 1980, me sorprendió con una propuesta que me dejó un tanto perplejo, pues no era precisamente lo que yo esperaba, sino más bien la continuación del proyecto anterior, un segundo disco de la serie *lo mejor del folklore zamorano*, iniciada con el primero. Lo que él intentaba ahora era abrir una nueva serie distinta de la del anterior disco, que se encuadraría bajo una nueva denominación y con una mayor amplitud geográfica acorde con la nueva situación política conforme a la cual se iba configurando el país, dividido ya administrativamente en comunidades y autonomías. La etiqueta llevaría la designación *Documentos y testimonios sonoros de Castilla y León*, y se abriría con un nuevo disco cuyo título, *Semana Santa en Zamora*, abriría una colección plural en la que se podían encuadrar documentos de muy variado contenido y de una procedencia más amplia que la de la provincia de Zamora. Aunque le pedí algunos días para hacerme cargo de lo que se me echaba encima, pude entender que él lo tenía ya muy pensado. Así lo demuestra el breve, pero enjundioso comentario que redactó después para la contraportada del disco.



Escribe así Ramos de Castro en la PRESENTACIÓN:

La "Fundación Ramos de Castro para el Estudio y Promoción del Hombre" desea, con esta nueva serie de publicaciones, "*Testimonios y Documentos sonoros de Castilla y León*", un acercamiento mejor al hombre y un conocimiento mejor de nuestro pueblo.

Lo iniciamos con "*Semana Santa en Zamora*" por ser, entre las diversas formas de manifestarse el pueblo, una de las que, con su hondura y expresión de lo trascendente, más y mejor refleja al hombre y su forma de ser y de existir.

Urgía también recoger la Semana Santa en Zamora con la riqueza e ingenuidad de sus viejos modos de expresión, para no perderlos ante la presión de nuevos tiempos y formas. Y mostrar la variedad y matices originales del sentir presente, ofreciendo el ayer y el hoy, como testimonio a todos y para el futuro.

Es evidente que este texto, breve pero denso, presenta todo un programa de actuación en el mundo de la cultura tradicional, anticipándose a lo que por entonces todavía no se había formulado con claridad en los nuevos *inventos* de conservación y restauración de las realizaciones de la *cultura inmaterial*, término todavía no acuñado por entonces.

El escrito contiene el esquema de lo que, con detenimiento y con gran convencimiento, me expuso Alfonso Ramos. Como era natural, acepté ponerme manos a la obra a la preparación del proyecto. Lo tenía bastante fácil, pues el concierto de Semana Santa que ya habíamos cantado varias veces tenía una duración mayor del tiempo que cabía en un LP de los de entonces. Sólo tuve que suprimir algunas piezas para dar cabida a otras que Ramos de Castro quería que formaran parte del contenido. En su opinión, para que el nuevo LP fuera representativo de la Semana Santa de Zamora no podían faltar dos de las marchas fúnebres más conocidas en Zamora, una de las cuales tenía que ser la de Thalberg, cómo no. La otra, también muy conocida y tarareada desde tiempo atrás, fue *El Cristo de la Sangre*, de E. Cebrián. El contenido íntegro del disco no lo llevo al catálogo de obras porque buena parte de ellas no son mías, y de ellas (una es, precisamente, el *Crux fidelis*) doy razón en varios números del mismo. Pero lo traslado aquí para que quede constancia, y por otra parte en el apartado de documentos sonoros incluyo las que me pertenecen, en su integridad o por razón de la armonización.



El listado es el siguiente:

CARA "A"

1. Crux fidelis (Miguel Manzano)
2. Miserere popular (recopilación y arreglo de M. Manzano)
3. Vexilla Regis (G. ETT, 1788-1847)
4. Las quince rosas (melodía popular tradicional)
5. Cristo de la sangre (marcha fúnebre, de E. Cebrián)

CARA "B"

1. Marcha fúnebre de S. Thalberg
2. Miserere mei, Deus (canto gregoriano alternando con fabordón, de Alcácer).
3. Loa en la mañana de Pascua (melodía popular tradicional)
4. Aclamaciones de Pascua, de Gaspar de Arabalaza
5. Regina caeli (A. Lotti, 1667-1740)

El disco contiene además una variada muestra de sonidos que pertenecen al contexto de la Semana Santa de Zamora

Para entender hoy (voy escribiendo este tramo en el año 2014) lo que al final de la década de 1970 suponía grabar un disco LP, hay que tener en cuenta el contexto de aquellos años. Conseguir que alguien se interesara por grabar y editar el contenido de un disco ya era un primer paso difícil. Ese alguien era siempre una empresa editorial de discos, una entidad cultural con una economía fuerte, una institución relacionada con la cultura, como en este caso, o el capricho de un mecenas que quisiera aparecer como un bienhechor y difusor de la música. Por parte de los actores de la propuesta musical, sobre todo si se trataba de un coro, incluido el director, encontrarse con la ocasión de poder grabar un disco se consideraba como una suerte y un honor.

Ese era mi caso en aquella ocasión. Se habían grabado ya 6 discos LP y otros 4 singles con obras compuestas o armonizadas por mí, y en ningún caso la grabación se hizo previo contrato económico de las empresas editoras conmigo. El contrato (los conservo) siempre se refería al permiso por parte del autor para que la grabación sonora de su obra se editase en disco. El editor siempre se desentendía del aspecto económico, pues se consideraba la edición de un disco más bien como un riesgo que como una inversión segura, dando por supuesto que el autor (y quizás el intérprete, si tenía un renombre o podía adquirirlo) recibiría la retribución económica a través de la SGAE, en la medida del número de ejemplares vendidos. Sólo las grandes figuras, orquestas, conjuntos de todo tipo, cantantes ya afamados de todo estilo, suscribían contratos en los que figuraba una retribución, pues el sello editor ya estaba de antemano seguro del negocio que emprendía.

Yo diría que todavía hoy mismo la aspiración de cualquier creador o intérprete de músicas, del tipo que sea, es llegar a grabar un disco. En el mundo de la música nadie es nadie hasta que no ha conseguido 'grabar un disco'. Lo único que ha cambiado es el aspecto económico, ya que la grabación y la financiación de un disco, con o sin imagen incluida, se puede hacer hoy de mil maneras y por mil procedimientos, algunos de ellos con una inversión mínima, sobre todo en el caso de la autoedición y la difusión por la web, al alcance de cualquiera. Otra cosa diferente es el aspecto comercial, el de la venta del producto, que exige contar con relaciones personales con los presentadores de productos musicales en la televisión y (menos) en la radio. La producción es tan abundante, que es éste el soporte del éxito y difusión más o menos amplia del producto. Doy también por supuesto que el hecho de que los presentadores de nuevas producciones musicales son en general ignorantes y casi analfabetos en música, de la cual nunca hablan en términos musicales inteligibles para quien escucha.

Vuelvo ya después de este inciso al momento al que llega la narración, el disco *Semana Santa en Zamora*. La grabación coral fue llevada a cabo en los estudios Musigrama, al igual que el anterior editado por la Fundación Ramos de Castro, con los mismos técnicos de sonido, y con la interpretación coral e instrumental de *Voces de la Tierra*. Las dos marchas fúnebres fueron interpretadas en otra sesión, por la banda de Música de la Infantería de la Marina, cuya colaboración consiguió Ramos de Castro gracias a la mediación de Dionisio Alba, muy vinculado a la Marina por haber tenido un antepasado Almirante. Son, como es lógico, dos de los



momentos cumbres, por su brillantez y calidad, en el conjunto del disco, como también lo son otras piezas por otras razones diferentes.

En los efectos de sonido tomaron parte varias personas y personajes de Semana Santa. La grabación de los sonidos de las campanas fue realizada por Luis Jaramillo, que, a la vez que adicto a la Semana Santa, trabajaba por entonces en Radio Popular. Todavía me recuerdo en su compañía buscando un buen lugar para que el repiquete que Waldo Santos echó en las campanas de su pueblo, Castronuevo de los Arcos, quedara grabado con toda claridad, tarea no muy fácil, dada la envoltura reverberante en que se propaga este sonido. Algo parecido ocurrió con la toma del sonido de la 'bomba' de la Catedral, que nos obligó a andar con pies de plomo y miedo en el cuerpo por aquella cubierta pétreo de la Catedral hasta encontrar el lugar propicio para captar un buen sonido de la enorme campana que no saturase el micrófono del Uher. En cuanto a la ilustración de las portadas e interior, mi compadre Manolo Jorge cedió sus estupendas tomas fotográficas, que son otro de los valores del disco en su parte gráfica. Todos terminamos poniendo mucha ilusión en esta obra, que salió redonda. Todavía hoy, cuando escribo esto en 2014, no se ha hecho, a mi juicio, una síntesis sonora de la Semana Santa de Zamora tan amplia como esta. Y lo digo sin presunción, porque el tiempo pone cada cosa en su lugar.

Traslado, para terminar, el comentario que escribí para la portada interior, decorada con un imponente primer plano de la cabeza del Yacente.

SEMANA SANTA EN ZAMORA

Paralelamente a las funciones litúrgicas de los días de la Semana Santa, cada pueblo, comarca o región ha instituido su forma particular y original de dramatizar los hechos de la pasión y muerte de Cristo que se celebran y conmemoran por esas fechas. Por lo que se refiere a la ciudad de Zamora, es de sobra conocida su tradición semanasantera, que se remonta varios siglos atrás en algunas de sus celebraciones populares. Hasta tal punto está arraigada esta tradición, que cuando la Iglesia Católica reformaba la liturgia de la Semana Santa con el fin de restituir a los actos litúrgicos el sentido y horario primitivos, de acuerdo con los momentos en que sucedieron los hechos pascuales, la Jerarquía eclesiástica no tuvo otro remedio que ceder al peso de la tradición zamorana, de forma que los nuevos horarios decretados hubieron de acomodarse a los de los desfiles procesionales. Todavía más: desde aquella fecha hasta hoy se han fundado en Zamora más cofradías procesionales que han acaparado los pocos espacios libres que quedaban dentro de la Semana Mayor, hasta salir de sus límites, anticipándose al viernes de la semana anterior el comienzo de los desfiles procesionales.

En los pueblos y comarcas de la provincia zamorana, las tradiciones populares de la Semana Santa han cristalizado en celebraciones situadas normalmente en torno al Triduo Sacro. Entre otras muy variadas, la más extendida es la procesión del Viernes Santo comúnmente llamada "La Carrera", durante la cual todos los vecinos se desplazan hasta algún cruce triple situado en las afueras del pueblo, cantando el Viacrucis. Desde hace algunos años se ha extendido la fama de esa antiquísima procesión del Viernes Santo en Bercianos de Aliste, que atrae a un creciente número de espectadores y curiosos que allí acuden en busca de los valores religiosos tradicionales, dramáticos y plásticos que presenta la procesión.

Y esa Semana Santa que en Zamora y sus pueblos goza de tanto arraigo, tiene un contexto de sonidos que la ambientan y le sirven de fondo:

cantos, voces, músicas, repiques y toques de campanas y esquilones, tambores destemplados, trompetas, clarines y bandas, murmullos de las gentes y silencios que forman un retablo sonoro acompañando a las celebraciones populares de estos días. Y las completa desde otro marco la severidad de los cantos litúrgicos que se oyen en los templos.

Recoge este disco gran parte de ese contexto sonoro y musical que forma la Semana Santa de Zamora, y que por tanto es un documento válido para su conocimiento y evocación. La mayor parte del disco SEMANA SANTA EN ZAMORA es coral e incluye los cantos que de alguna forma estuvieron o están vinculados a la celebración en Zamora y sus tierras. Se escuchan en este disco la solemnidad austera del canto gregoriano, que va quedando cada vez más reducido a vestigios; la ingenua y profunda inspiración de las tonadas populares religiosas, tan cercanas a aquel; las solemnidades de la polifonía sagrada de maestros zamoranos y no zamoranos, que en otros tiempos se escuchaban en los primeros templos de Zamora, y los cantos y marchas que pueden escucharse durante algunos desfiles procesionales.

También, al lado de la música coral, completando el retablo sonoro, se incluyen dos de las más conocidas marchas fúnebres procesionales y algunos breves toques y sonidos de recuerdo muy identificados con la Semana Santa de Zamora.

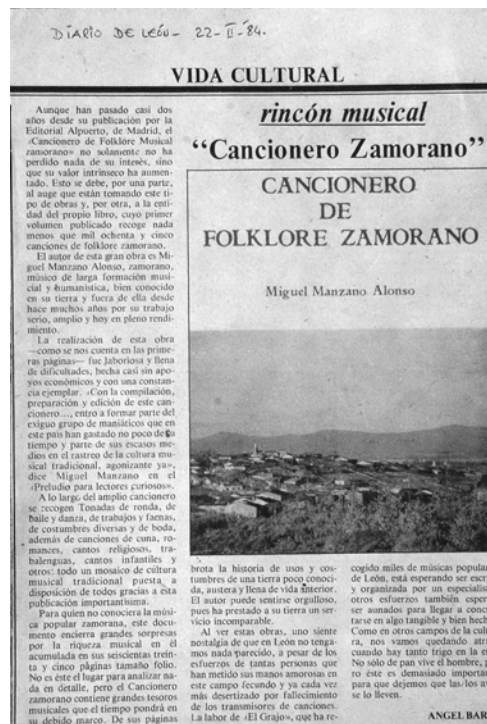
Dejando, pues, a un lado los diversos contenidos que cada cual pueda captar en la Semana Santa (religión, tradición, fervor, sinceridad piadosa, fiesta, rutina, frivolidad, turismo...), sobre los cuales se discute a veces muy acerbadamente, hemos querido que este disco recoja documentalmente el contenido sonoro de esos días que para nosotros tienen, entre otros valores, dos aspectos importantes a destacar: el valor institucional que las gentes zamoranas han creado y conservado a lo largo del tiempo, y el valor emotivo, con un alto poder evocador de vivencias, situaciones y recuerdos.

MIGUEL MANZANO

La repercusión del disco en Zamora fue muy grande. Todos los medios se hicieron eco, tanto de su aparición como de su presentación, que *Voces de la Tierra* hicimos en el teatro de la Universidad Laboral, con un lleno a rebosar. En cuanto al aspecto económico, nunca pregunté a Alfonso Ramos, por discreción, sobre este asunto. Creo recordar que la primera edición no tardó en agotarse, pero no tengo otros datos. Me imagino que la Fundación quedó satisfecha, pues Alfonso Ramos no tardó en pensar en la grabación de un segundo disco de la colección *Lo mejor del folklore zamorano*. Pero este es otro cantar, porque tanto la aparición del disco como el nuevo proyecto, comenzaron a suscitar celos y disensiones en algunos miembros del coro que eran empleados de la Caja, y en otros pertenecientes a la propia Obra Social de la entidad, como aclararé unas páginas más adelante. Estos hechos comenzaron a deteriorar las relaciones de la institución conmigo, y terminaron, junto con otros acontecimientos simultáneos, por provocar un final acelerado de *Voces de la Tierra*.

2. Edición del *Cancionero de Zamora*

Como ya he relatado, a partir de la conversación con mi amigo Ricardo Flecha renuncié a seguir de momento redactando la amplísima introducción musicológica en la que venía trabajando desde dos años atrás, reservándola para un segundo tomo, junto con el análisis y clasificación de todas las canciones y junto a un estudio lingüístico que estaba redactando mi amigo José Luis Alonso, al que ya me he referido más atrás. Con toda la rapidez que pude ultimé los acuerdos con Prudencio Ibáñez, empresario editor siempre muy dialogante, y escribí un prólogo bien razonado, con unas cuantas ideas muy claras acerca de lo que me había enseñado mi práctica de recopilador-transcriptor-analista, al que añadí una escueta información en varios apartados. En el primero, *Itinerario, pueblos e intérpretes*, explicaba cómo para compilar un cancionero bien realizado es necesaria la colaboración de muchas personas (todas las que a mí me ayudaron constan en esas páginas con sus nombres, apellidos y referencias); el segundo, *Relación de pueblos visitados y de intérpretes*, es un listado completo de las personas que cantaron y de los pueblos de donde procedían; en el tercero, *Ordenación de las tonadas por secciones*, ordenaba y numeraba las mismas y explicaba brevísimamente sus contenidos; y el cuarto es el *Índice de tonadas recogidas en cada pueblo*, hecho a partir de los números de orden de cada documento. Aunque muy breves, todas estas secciones relacionan el contenido del cancionero con los informantes que hicieron posible realizarlo, aspecto que a mí me ha parecido siempre primordial, ya que los recopiladores somos depositarios de una tradición musical que es herencia común, y no propietarios del contenido de un cancionero. Ningún editor de un cancionero popular tradicional se puede arrogar el derecho de 'propiedad intelectual' sobre las músicas que ha recogido, pues no son inventos musicales suyos (transcribir una canción o un toque instrumental no es inventarlo, es evidente). Otra cosa muy diferente es el trabajo de inventiva musical contenido en un arreglo coral, o instrumental, o ambas cosas a la vez, que sí es un trabajo de autor.



Por otra parte, y este es otro aspecto a tener muy en cuenta, los datos informativos que yo dejé expuestos en estas páginas introductorias han ayudado a otros recopiladores a seguir indagando, preguntando, investigando y recogiendo las músicas tradicionales. Lo cual ha sido una ventaja para la tradición musical de las tierras zamoranas. Qué han hecho estas personas y estos grupos con todo lo que han recogido es una pregunta que con todo derecho nos podemos hacer los zamoranos: si estos materiales documentales, sean grabaciones o transcripciones han ido a parar a archivos a los que puede tener acceso cualquier estudioso o investigador, o bien están guardados y custodiados en algún archivo inaccesible. Lo cual, además de ser un absurdo, conlleva cierto aspecto de ilegalidad, sobre todo cuando los trabajos de recopilar se han llevado a cabo con ayuda de algún organismo público, Ayuntamiento, Diputación o cualquier otro. En este caso se puede hablar de una apropiación indebida, o de un derecho usurpado por las personas que están al cargo del archivo. Actitud, esta, reprochable, y por supuesto denunciable.

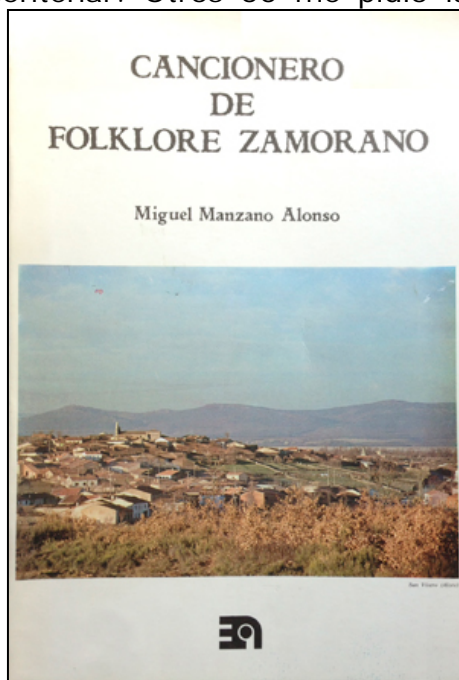


Aspectos económicos de la publicación

En septiembre de 1982 la editorial Alpuerto daba fin a la impresión del *Cancionero de folklore musical zamorano*, que me había ocupado la mayor parte de mi tiempo en los últimos ocho años. En esta especie de aventura tuvo una eficacia definitiva la gestión de Prudencio Ibáñez, propietario y gerente de la empresa, que por entonces estaba tomando la alternativa a las tradicionales y ya un tanto trasnochadas imprentas y editoriales musicales españolas de siempre (omito sus nombres porque no es necesario recordarlos). Editoriales, hay que decirlo, un tanto ancladas en sus viejos catálogos y más bien reacias a aventurar publicaciones de compositores de vanguardia y a invertir en obras de edición costosa por su volumen y limitado destino, como lo era la que yo proponía.

El acuerdo con el editor, como ya he dicho, era pagarle al contado el trabajo y el material (unas 600.000 pts., de las que pude disponer gracias a un préstamo avalado por mi amigo Ricardo Flecha, como ya he relatado). Con aquella suma y otros 400 ejemplares con que se quedó la editorial Alpuerto quedó saldada gran parte de mi deuda. La obra fue incluida en su catálogo y se fue vendiendo con la lentitud que grava un tomo de gran formato, cuyo precio eran 4.500 pts. Con la adquisición de 150 que, después de largas dudas, me pagó la Diputación de Zamora pude amortizar el préstamo. Con otros 25 adquiridos por el Ayuntamiento de Zamora, otros 16 por la Casa de Cultura, y otros 8 la Dirección Provincial de Cultura (por atención personal de Miguel Ángel Mateos, que por entonces era titular de la Institución y tuvo conmigo esa atención) quedé más o menos con los costos a cero, y con unos 400 ejemplares de mi propiedad. Algunos ejemplares sueltos pude vender rebajando considerablemente el precio (ya sabía que lo podía hacer) a amigos y conocidos. La operación había salido

redonda en cuanto a la financiación. Y habría generado también un éxito económico si el libro se hubiera vendido con rapidez, cosa imposible dado su precio elevado. Unos tres años después de la edición ya me cansé de ejercer como vendedor, oficio para el que carecía de las mínimas dotes: no pasan de 30 los ejemplares que vendí a amigos y conocidos, según consta en un listado que he encontrado en un viejo cuaderno. He olvidado el número de ejemplares que he regalado a amistades, instituciones y bibliotecas, pero pueden pasar de medio centenar. Otros 50 me pidió la editorial Alpuerto, que ya había agotado los primeros. Al cabo de algún tiempo terminé por concederle la distribución del resto, previo el descuento pertinente, a la librería más activa de Zamora, la antigua *Librería Religiosa*, de la que venía yo siendo cliente desde que con mi exiguo sueldo de 'racionero' organista de la catedral pude disponer de algún dinero. Allí ha ido vendiendo el resto Luis González, que sucedió a su tío, homónimo, como administrador de la librería, a la que cambió la denominación 'confesional' de la empresa, por la de *Semuret*, laica y con resonancia histórica. A partir de cierto momento lo que hacíamos era, por mi parte mantener el depósito, y por la suya anotarme el dinero de las ventas, que yo iba gastando invariablemente en comprar libros: los que me interesaban, y los que necesitaban mis tres hijos para sus estudios, primero de bachillerato y luego de universidad y conservatorio. La última remesa la entregué en el año 2005, cuando se me agotaron las existencias.



Termino con una observación: que sepa quien quiera editar un libro caro y con destino limitado que la venta de mi cancionero de Zamora, editado en 1982, duró casi 30 años. Y por lo tanto, es mi consejo que nadie piense en hacerse rico vendiendo libros de contenido musical. Y mucho menos ahora, en la era informática, cuando los libros, ellos solos, se nos meten en casa a través de la pantalla del ordenador o de la tableta (escribo esta línea el día 28 de junio de 2014). Pero que sepa también que, si no supone ruina, la edición de un libro siempre es algo extraordinario en la vida de quien anda entre libros. Merece la pena. Ilusiona siempre. Pero mejor por cuenta ajena que pagando la edición.

Trayectoria del Cancionero de Zamora

La presentación tuvo lugar el día 31 de agosto de 1982 y quedó atestiguada en un amplio reportaje publicado al día siguiente por el director de *El Correo de Zamora*. Recoge el escrito todos los datos relativos a la preparación, la edición, el contenido, las ayudas a la edición y la importancia que iba a tener para Zamora, concluyendo con una breve semblanza biográfica del autor. Traslado a la entrada *Obras de investigación*, en esta misma página web, todos los datos documentales relativos a este primer trabajo de recopilación, al que siguieron el de León y el de Burgos. Otra presentación, esta a nivel de difusión amplia, tuvo lugar por medio de una entrevista que se me hizo en RTVE, por entonces todavía

única televisión nacional, conseguida por el corresponsal local, Félix Navarro. Aunque breve, contribuyó al conocimiento de la obra, del autor, del contenido, e incluso de la imagen de la portada del libro. Además de esta noticia, también fue difundida por RTVE la concesión, a la Editorial Alpuerto, de un *Premio Nacional de Ediciones Musicales*, dotado con medio millón de pesetas, que sin duda ayudó a la difusión de la obra. De hecho el Sr. Ibáñez hizo llegar ejemplares del cancionero a los más renombrados musicólogos del momento. Esta repercusión, sin duda muy limitada a un gremio profesional muy concreto, contribuyó a que se me conociera en un campo muy específico y muy especializado. Resultado de la difusión del cancionero a partir de estas noticias, y sobre todo su inclusión en el catálogo de obras de Alpuerto, fueron los dos encargos sucesivos de investigación de la tradición musical popular en las provincias de León y de Burgos, con la edición de sus respectivos cancioneros, que al sobrepasar los dos y tres millares de documentos, ya entraron en el campo de las grandes obras de recopilación.

Echando ahora una mirada atrás en el tiempo (estoy escribiendo esta página en julio de 2014), puedo asegurar que fue precisamente este cancionero tan local, que recoge la tradición de una provincia del 'Lejano Oeste', español, bastante olvidada en el conjunto de las tierras (Zamora es, para mucha gente, únicamente esa provincia que queda entre Salamanca y León), la obra que me empezó a proporcionar un renombre amplio como investigador en el campo de la música popular tradicional. Ciertamente son los *Salmos para el Pueblo* mi composición más conocida y difundida. Pero muy pocas de las personas que los cantan saben que el tal Manzano ha nacido, ha residido y ha ejercido su variada profesión de músico en su tierra natal, de la que no ha salido como residente más que los dos años y medio que pasó en París. Mi experiencia ya larga me hace apreciar las inmensas ventajas de vivir a una orilla de lo que llaman civilización y progreso, del que te sirves en lo que necesitas, y del que sales cuando te hace falta o te complace hacerlo, y desde el que hoy puedes estar presente en cualquier lugar por los medios que todos ponemos en juego. Aquí, en esta orilla tranquila, la hora sigue teniendo 60 minutos, de los cuales puedes gastar por lo menos la mitad desplazándote con tus pies a buscar lo que necesitas y encontrando por el camino a gente amiga. En cuanto a las músicas, que lleguen a cualquier lugar es hoy muy sencillo, porque se pueden 'fabricar' y difundir por medios mecánicos. Otra cosa es que permanezcan, entre tanta confusión de sonidos que se empujan por encontrar un hueco.

Por lo que se refiere al gremio de los buscadores de canciones populares tradicionales y a los libros que se habían editado con anterioridad, todos los que se recogieron por las tierras de Castilla y León quedaron a una distancia muy considerable del cancionero de Zamora en cuanto a número de documentos, si exceptuamos la obra *Música y Poesía popular de España y Portugal*, de Kurt Schindler, que aunque prácticamente desconocida por estas tierras, al haberse editado por vez primera en Nueva York, contiene 735 documentos de las tierras de Castilla y León. Y si exceptuamos también la *Obra del Cançoner Popular de Catalunya*, que debe ser considerada como el trabajo mejor planificado, realizado y compilado entre todos los de recopilación, el cancionero de Zamora forma parte del listado de los más destacados, al lado del *Cancionero popular vasco* de R. M Azkue, el *Cancionero popular de Madrid* de M. García Matos, el *Cancioneiro popular galego* de Schubart-Santamaría, y los tres voluminosos *Cancioneros de Alicante, Valencia y Castellón* compilados por Salvador Seguí.

El resto de las noticias y consideraciones relacionadas con el Cancionero de Zamora, lo he llevado al apartado correspondiente a esta obra, que puede encontrarse en esta misma página web, en la entrada titulada CANCIONEROS.

3. *Jerusalem, Jerusalem*, otra obra de encargo para una procesión de la Semana Santa

Lo que menos podía yo suponer unos años antes del tramo de mi vida de músico que voy relatando, era que algún día iba a terminar por componer algunas músicas para la Semana Santa de Zamora. Una década antes, durante mi estancia en la Casa del Polvorín, a la que me he referido ampliamente en el tramo correspondiente, un grupo de curas y de creyentes comprometidos predicábamos y actuábamos contra la hipocresía y la falsa piedad de las procesiones semanasantas. Las tildábamos de actos de falsa 'piedad popular', que por una parte entraban en competencia con los actos litúrgicos, que considerábamos como la mejor manera de vivir la Semana Santa en profundidad, y por otra mezclaban la devoción y la piedad con un espectáculo para curiosos y turistas, dando ocasión a que personas de conducta pública poco acorde con la ética de un creyente, presidieran actos litúrgicos caminando al lado de imágenes que recuerdan los episodios de la pasión y muerte de Cristo.

La razón por la que hice una especie de paréntesis en mi mente para atender al ruego de un amigo que me pedía una obra coral para una procesión de Semana Santa ya la he aclarado al final del tramo anterior. Y el motivo por el que por segunda vez volví a ceder ante un ruego parecido que me hicieron llegar algunos componentes de la Junta de otra procesión de las fundadas al final del siglo XX, denominada *Hermandad del Smo. Cristo de la Buena Muerte* (¿a quién se le ocurriría este oxímoron como nombre de una imagen y de una nueva cofradía?), la expongo con claridad en el recuadro que sigue. Escribí este texto a ruego del presidente de esta cofradía cuando se editó un libro conmemorativo, si mal no recuerdo, del vigésimo quinto aniversario de la fundación de la Hermandad. Lo traslado aquí íntegramente.

“JERUSALEM JERUSALEM” UN CÁNTICO PARA UN DESFILE PROCESIONAL

Un preludio

Todavía recuerdo bien el día, por septiembre de 1983, en que Félix Gómez y José Luis Temprano, Abad y Secretario de la Hermandad del Smo. Cristo de la Buena Muerte se acercaron un día al Aula de Música donde yo daba clase, a pedirme que compusiera una obra vocal para ser cantada durante el desfile procesional fundado pocos años antes. “Si hay que pagar algo por la obra -añadieron-, estamos dispuestos a ello’. Mi primera reacción, aunque no la manifesté, fue de extrañeza, pues yo sabía que algún canto ya venían entonando desde algunos años atrás, aunque también me había llegado la onda de que no era muy apropiada para el acto, ni en el estilo ni en el texto. Creo recordar que les dije que me dejasen unos días para pensarlo. Y no porque considerase el encargo difícil para mí, sino por razones muy personales relacionadas con mi forma de ver la Semana Santa, o más bien ciertos aspectos de ella. Pero no

pude negarme a considerar la propuesta, puesto que al fin y al cabo ya había accedido otra vez a una petición parecida, componiendo, por compromiso de amistad, una obra que después había resultado ser una aportación digna, original, novedosa y bien acogida, a un desfile procesional, hecho que debió, sin duda, de tener alguna relación con la petición que se me hacía. Esta vez se me pedía un trabajo profesional, en la confianza de que podía responder a lo que se me pedía.

El acuerdo

Debo decir desde el principio que también pedí el aplazamiento para darme la oportunidad de pensar un poco en ciertos detalles del trabajo al que quizá me iba a comprometer. Algunos de ellos afectaban a la propia obra, como el texto, el estilo musical y la posibilidad de una escritura a dos voces, si la Hermandad esperaba contar con la posibilidad de una interpretación digna. Por otra parte asomaba un aspecto delicado, el económico, al que yo no tenía una respuesta clara. Dudaba yo, en caso de llegar a un acuerdo, entre regalar la obra o poner un precio al encargo, y me decidí por proponer lo segundo. Y ésta es buena ocasión para explicar por qué lo hice, aunque entonces ya lo dije de palabra. A un encargo formal hecho a un profesional, la mejor manera de darle seriedad es que haya un compromiso económico y que se firme un contrato en el que consten los términos del mismo: la cantidad fijada como retribución, el plazo de ejecución y la constatación por parte de quien hace el encargo de que la obra cumple su finalidad. El acuerdo fue total y sin discusión en cuanto nos volvimos a ver. La cantidad pactada estaba a medio camino entre lo simbólico y lo estimativo, para que no pareciese ni un regalo encubierto ni una percepción que rebasase el aspecto de atención amistosa que se había tenido conmigo al hacerme el encargo. Quedó asegurado que yo escribiría la obra en un plazo breve, que permitiese el estreno en la próxima Semana Santa, y que la Hermandad se haría cargo de que hubiese un grupo de voces que cantara con dignidad y con seguridad (recuérdese que lo sublime y lo ridículo están a un paso).

A partir de aquel encuentro me puse manos a la obra (nunca mejor dicho), que quedó rematada poco tiempo después. Una vez escrita, fue ensayada provisionalmente con un pequeño grupo de algunos de los componentes de Voces de la Tierra, para que pudiese ser escuchada por quienes habían hecho el encargo. También recuerdo aquel momento de la audición, en el que necesariamente aquella primera impresión sonora, aunque fuese buena, no podía decir todo lo que sólo el paso del tiempo acaba de poner en claro. Pero era evidente que la obra gustaba, y que se me daba un voto de confianza para ese otro aspecto, todavía incierto, del eco que una música puede llegar a tener con el tiempo. Así que la composición fue entregada el día 21 de marzo de 1984 con todas las formalidades por ambas partes: la partitura original del JERUSALEM quedó en propiedad de la Hermandad del Cristo de la Buena Muerte, quedando la autoría, a la que no se puede renunciar, a nombre del autor, Miguel Manzano.

Los textos del JERUSALEM

Vayamos ahora a la obra en sí, después de este necesario prelude. Decía antes que uno de los puntos que me planteé fue buscar los textos apropiados para la composición. Haciéndome las preguntas básicas relativas al encargo, a saber, qué se debería cantar en esa procesión, quién diría las palabras del canto, qué palabras diría, a quién se las habría de decir, la respuesta vino sola. En un momento en que una imagen de Cristo crucificado es llevada en procesión por las calles, un texto muy apropiado era alguno que expresase la penitencia y el arrepentimiento que se supone a los creyentes que lo sacan por las calles y a los asistentes al desfile. Las palabras *Jerusalén*,

Jerusalén, conviértete a Dios, tu Señor, que rematan cada una de las Lamentaciones del profeta Jeremías, y que se cantaban en los *Maitines* del Triduo Sacro venían como anillo al dedo para esta ocasión.

Resp. 2
Ristis est * á-ni-ma mé- a us- que ad
mór- tem : sustiné-te hic, et vi-gi-lá-te mé- cum : nunc
vidé-bi- tis túr-bam, quae circúndabit me : * Vos fú-

Resp. 5
Udas * mercá-ter pés-si-mus óscu-lo pé-
ti-it Dómi-num : íl- le ut á-gnus ínno- cens non
negá-vit Jú- dae ós- cu- lum : * De-na-ri-ó-rum ná-

Resp. 4
H- mí- cus mé- us * óscu- li me trá-di-
dit sí- gno : Quem oscu- látus fú-e- ro, ípse
est, te-né- te é- um : hoc má- lum fé- cit
sí- gnum, qui per óscu- lum adimplévit ho- mi- cí- di-
um. * Infé- lix praetermi- sit oré-ti- um

Resp. 5
O vos ómnes, * qui trans-í-tis per ví-am, attén-
di- te, et vidé- te * Si est dó-lor sí- mi- lis sic- ut
dó-lor mé- us. ¶ Atté-ndi- te, u- ni- vé-rsi pó-
pu- li, et vidé- te do- ló- rem mé- um. * Si est

Temas gregorianos de los que fueron tomados los textos del Jerusalem.

En la obra las tomé como estribillo que se repite varias veces, ya que son el tema principal del canto. ¿Y qué texto tomar para las varias estrofas que habían de alternar con el canto del estribillo? Ante las inagotables posibilidades que ofrecen los textos litúrgicos, preferí escoger algunos de los responsorios de Maitines, en los que es el mismo Cristo el que habla, expresando su dolor por el abandono de sus discípulos (*Mi alma está triste hasta la muerte; aguantad un poco y velad conmigo...*), por la traición de Judas (*Mi amigo me entregó dándome un beso como señal para que me cogieran prisionero...*), por la cobardía de los amigos que le abandonan por miedo (*Vosotros escaparéis y yo iré a morir por vosotros...*). Y como lazo de unión entre la estrofa y el estribillo, aquellas palabras del responsorio *O vos omnes*, que la liturgia pone en boca de Cristo, y que han inspirado a lo largo de más de un milenio algunas de las músicas más hondas y bellas de la Semana Santa: *Vosotros, todos los que vais por el camino, mirad y ved si hay algún dolor semejante al que yo padezco.*

De este modo unos textos que en la liturgia cristiana vienen siendo cantados desde hace más de diez siglos, se encadenan aquí en un juego dramático en el que Cristo se muestra sufriente y el pueblo cristiano (Jerusalén es el símbolo litúrgico de la Iglesia creyente) le responde con una actitud de penitencia y arrepentimiento.

¿Por qué unos textos en latín?

La respuesta a esta pregunta es bastante fácil. Primero hay razones musicales, ya que el texto latino tiene una sobriedad y concisión, una contundencia, un ritmo, una fuerza evocadora que es muy difícil que tenga un texto castellano reciente. Pero además, habría sido muy difícil encontrar o encargar para un breve plazo un buen texto en castellano. Basta escuchar los textos insulsos, prosaicos y a menudo impresentables que se pueden oír en cualquier misa cantada, para convencerse de que hoy faltan creyentes que sepan decir su fe con hondura y fuerza poética. Poco importa en este caso que ni cantores ni asistentes entiendan del todo lo que las palabras dicen. Durante siglos ha sucedido esto, y no por ello se han dejado de cantar los textos en latín, porque la fuerza de la música es muy grande, y llega a zonas muy hondas de la persona humana, cuando es inspirada por la fuerza de la palabra.

Por otra parte, una procesión no es del todo un invento (valga la palabra) actual. Toda procesión religiosa es una pervivencia del pasado, una mirada a otros tiempos, una tradición secular que perdura, o al menos un deseo de enlazar con lo tradicional, aunque se instituya hoy mismo. Por ello un cántico en latín encaja perfectamente, mucho mejor que en castellano, en el entorno procesional en que ha de sonar.

La música del JERUSALEM

También la música, es más, sobre todo la música, debía cumplir perfectamente la funcionalidad de la obra encargada. Aunque los años que han pasado han demostrado que fue así, explico brevemente cómo la pensé. Primero, tenía que ser una música acompañada, con un ritmo severo y grave, como una especie de marcha fúnebre. Los cantores irían en procesión cuando la cantaran, y el ritmo había de adaptarse al paso lento del desfile. Cualquiera que escuche el JERUSALEM percibe que esta finalidad está lograda, sin que la música resulte por ello grotesca, ya que no es una caricatura, sino que es algo sincero, con intención. En segundo lugar, la música tenía que expresar la gravedad, la meditación, el dolor, la penitencia. Entre los modos gregorianos hay uno, el segundo, que desde hace más de mil años ha venido sonando para expresar estos matices. Por ello elegí esa sonoridad, tan apropiada al contenido de los textos y a la ocasión en que son cantados. Finalmente, acudí al recurso de la escritura a dos voces en estilo contrapuntístico, por dos motivos: para mostrar la solemnidad y el peso musical de la polifonía (que en este caso no es rudimentaria, sino esquemática, esencial), y para enlazar, lo digo modestamente y sin pretensiones, con una práctica secular, que en las músicas que hoy acepta la Iglesia con demasiada ligereza se ha olvidado casi totalmente, rompiendo lamentablemente con un pasado riquísimo.

Pero la sonoridad y la técnica contrapuntística no son más que recursos, materiales de construcción musical, digámoslo así. Porque con cualquier material musical se puede hacer algo inspirado, profundo, hondo, para más de un día, con una fuerza que logra comunicar con quien escucha, o también una música insulsa, falta de inspiración, anecdótica, que no logra entrar en la memoria colectiva. Si en este caso se logró con la música el intento que nos habíamos propuesto unos y otros, no soy yo quien tiene que decirlo. El tiempo es el mejor juez para estas cosas.

Y un epílogo

Acabo de afirmar que una música de calidad, es decir, inspirada, bella, que cumple bien la función que le es propia, es aquella que al paso de los años no se gasta, no pierde fuerza, y logra entrar en la memoria colectiva. Creo no pecar de petulancia si afirmo que los años transcurridos desde que la obra empezó a sonar son una muestra de que el JERUSALEM ya ha entrado en la rueda del tiempo, formando parte como fondo musical de una celebración que ya va siendo tradicional. La prueba evidente de ello es que hasta se ha perdido ya el rastro de quien la compuso, y ha pasado a ser una obra anónima, de todos y de ninguno. El autor de una música no puede recibir mejor satisfacción que ésta, porque es buena señal de que acertó.

Y es este aspecto el que me ha ayudado personalmente a salvar la contradicción en que me pusieron quienes me la encargaron. Ya dije al principio que siempre he sido crítico, desde mis años de estudiante, con ciertos aspectos de la Semana Santa de Zamora, mi ciudad de toda la vida. Cuando tuve alguna responsabilidad intenté resolverlos, creo que con sinceridad, en el ámbito en que me movía. La vida ha seguido su curso, y quién me iba a decir a mí que años después haría algunas aportaciones musicales a la Semana Santa. Nunca lo hubiera pensado. Pero tampoco me arrepiento de ello, pues sigo creyendo que la mejor forma de no equivocarse en la vida es hacer en cada momento lo mejor

que uno sabe hacer porque es su profesión y su oficio, y hacerlo con la mayor perfección que uno puede. **Miguel Manzano Alonso.**

[INCURSIÓN HODIERNA = MIRADA HACIA ATRÁS DESDE EL HOY]

Cuando escribo esta página, en julio de 2014, el cántico Jerusalem, Jerusalem ha llegado a ser otra de las referencias musicales de la Semana Santa de Zamora. Se canta varias veces durante el trayecto de la procesión para la que se me hizo el encargo, siempre en escenarios muy buscados de la vieja ciudad. Comparte tiempo con otras piezas compuestas posteriormente por Enrique Satué, resultado de ansiosas búsquedas y sorprendentes intuiciones de un autodidacta, de las que carecen no pocos profesionales de la composición, sobre textos de las Siete Palabras. La organización de la procesión ha querido hacer uno de los momentos fuertes el canto del Jerusalem cuando la procesión hace estación a la puerta de la iglesia de Santa Lucía, con todos los cofrades llenando la plaza. La televisión local hace su agosto informativo con esta y otras imágenes, que terminan saturando las pantallas y frivolisando inevitablemente en algún momento con alguna imagen o palabra indiscreta la solemnidad de que se quiere revestir este momento, al igual que otros muchos de la Semana Santa. Dos veces ha grabado en disco el Jerusalem el coro que lo interpreta. La primera, pasable, aunque con una corrección de entonación cerca del final de la grabación, que se podría haber evitado fácilmente. La segunda, mejor, en 2012, aunque un tanto precipitada para una audición, en la que no hay que marcar un paso medido para la marcha, sino más reposado, para la escucha. Pero la mejor interpretación del coro tiene lugar todos los años en vivo y directo, cuando se entrega a fondo a comunicar el dramatismo de los textos en el momento de la procesión que he señalado: el silencio absoluto de la multitud alrededor de la plaza y el coro en semicírculo cantando a plena voz en el espacio abierto de una plaza y en un ángulo trazado por dos monumentos singulares.



4. Una década de intensa y variada actividad musical

En simultaneidad con la preparación, edición y difusión del cancionero de Zamora, mi dedicación a la música se abrió a otros campos y actividades que me enriquecieron en mi profesión y en mi relación con personas e instituciones del mundo musical: enseñantes, investigadores, intérpretes, compositores... Comento aquí algunas de las que se fueron añadiendo a mi normal actividad, que seguían siendo las clases en el colegio y en el aula de música, y la composición de obras y arreglos instrumentales y corales para Voces de la Tierra.

Una de las tareas a las que dediqué un buen número de horas fue el estudio del programa de las oposiciones a cátedras de música en los institutos de enseñanza media. En el BOE del 2 de diciembre de 1982, con el nº 31731, se publicó la Orden del 22 de noviembre 'por la que se aprueban los cuestionarios para las oposiciones a ingreso en el Cuerpo de

Catedráticos Numerarios de Bachillerato en la asignatura de Música y Actividades artístico-culturales. A pesar de que yo ya tenía una buena base teórica y práctica, gracias a las clases en el colegio, volví a dedicar largas horas a la preparación y el dominio del temario, que estudié casi por completo. De aquella época data un buen número de libros de historia que tuve que adquirir y también consultar varios álbums de discos (entre otros muchos, las integrales de la obra de Bach y de Beethoven), sobre todo de los relacionados con las músicas antiguas, desde el nacimiento de la polifonía hasta los inicios del barroco, que ampliaron las bases de mis conocimientos con ejemplos sonoros de lo que hasta entonces sólo conocía por los libros. Por aquellos meses me di verdaderos atracones de teoría y de historia, durante más de un año, siguiendo rigurosamente el orden del temario. Conservo vivo el recuerdo de las horas que pasé estudiándolo, metido en la furgoneta aparcada en el Paseo de la Gran Vía de Zaragoza, donde ejercía de ayudante de mi mujer, que allí, al lado, trataba de vender sus cerámicas. Mi amor propio no me permitía dejar para atrás ningún bache del programa sin rellenar, pues nunca se sabe la suerte que le espera a un opositor. A pesar de lo cual en un momento dado interrumpí lo que con tanto afán había comenzado.

Dos razones me movieron a ello. La primera, que di en pensar si merecería la pena conseguir un puesto de trabajo fijo que muy probablemente me ausentaría de mi ciudad (¡no iba a ser uno de los primeros del listado de aprobados!), donde, aun en condiciones mínimas, lo tenía asegurado en el colegio en el que venía impartiendo clases. Pero hubo todavía una razón de mayor peso: una dolencia que comenzó por entonces a sufrir mi hermana Amalia resultó, después de las pruebas, ser un mal incurable y con final a corto plazo. De hecho ella vivió sólo dos años más, durante los cuales tuve que asumir todo el peso de la ayuda que necesitaba (consultas, malas noticias, viajes mensuales a Madrid para inyectarle el tratamiento, leve mejoría aparente, empeoramiento repentino...) dada la avanzada edad de mis padres. Conservo de aquellos años el penoso recuerdo que a tanta gente le llega alguna vez en la vida: el final de un ser querido por efecto de un mal que se sabe incurable. Con el deceso de mi hermana quedaba yo como único depositario de los recuerdos de una niñez feliz, que compartí sobre todo con ella (nos llevábamos dos años). Y aquel duro golpe me dejó muy tocado.

5. Composición de obras corales

Aquellos primeros años de la década de los 80 fueron también una de las etapas de mayor actividad compositiva en la modalidad del coro a capella (voces solas, como se sabe) de toda mi vida de músico.

La primera obra y de contenido más amplio fue la antología '**24 canciones zamoranas para coro mixto a 4 y 5 voces**' (nº 29 de mi catálogo de obras). Editadas con una ayuda de la (primera) Junta de Castilla y León, ayuda recibida por la editorial Alpuerto, destinada a la difusión de la obra, la composición *24 Canciones zamoranas* (1984) obedeció por mi parte a la intención de poner a disposición de los coros, sobre todo de las tierras de Castilla y León, un repertorio bien realizado que incluyese ejemplos de los variados géneros del cancionero popular tradicional de unas tierras en las que nunca se había escrito una antología

coral amplia. En el largo escrito que introduce la obra con el título *Preludio incordiante y un tanto insolente*, que los improbables lectores (copio la expresión sarcástica tan frecuente –y probablemente tan acertada– en las crónicas literarias de Martín Rivero) podrán encontrar en la entrada *Escritos en pdf*, de esta misma página web, precisamente abriendo la sección, me explico muy ampliamente acerca de cómo veía yo el panorama de la música coral por estas tierras. Panorama que en 30 años (estoy escribiendo en 2014) no ha cambiado demasiado, si no es en la abundancia de coros de aficionados que no superan, salvo dignas excepciones, un nivel de principiantes, y que siguen aferrados al ‘sota, caballo y rey’ del repertorio coral más manido, por sencillo y repetitivo. En la sucinta nota autobiográfica que dejo escrita en la vuelta de las solapas de la cubierta de esta antología me río un poco de mí mismo resumiendo mi trayectoria de músico; una buena forma, creo yo, de contar verdades sin herir a nadie, viendo la vida desde esa relatividad y provisionalidad que se va tejiendo de ocasiones encadenadas, algunas escogidas, pero las más producto de la suerte, buena unas veces, otras menos buena, o con esa mezcla de adversidades y sinsabores con que siempre nos llega.

Como complemento al prólogo al que he aludido, traslado aquí el otro texto que escribí aprovechando el espacio de las contrasolapas del libro, una especie de resumen de mi vida de músico, escrito también con toques de humor que me permiten reírme de mí mismo, al tiempo que hacen alusión a mi tortuoso itinerario musical, que nunca fue una carrera, sino un destino en parte impuesto por la vida y en parte, fruto de sucesivas decisiones. Bajo una foto que, también con fino humor, calificó mi amigo Carlos Galán como la de un ‘intelectual rural’, escribo estos párrafos:



‘Manzano en atuendo de intelectual rural’, como me calificaba Carlos Galán en clave de humor.

Villamor de Cadozos se llama, con apellido toponímico y nombre que quiere ser poético, la aldea zamorana donde nací en 1934. Por empeño de mi padre, maestro de escuela, entraron –sin sangre– en mi mollera las nociones elementales de lectura y dictado musical. Mis primeros años de internado me permitieron tomar parte como niño cantor en las formaciones corales del seminario y de la catedral. De la mano del maestro Arabaolaza, titular de la capilla catedralicia y reconocido compositor de las décadas cuarenta y cincuenta, avancé en la lectura y en la práctica del piano y del órgano y anduve mis primeros pasos por el campo de la armonía y de la composición, primero

como alumno suyo y luego como profesor auxiliar de solfeo y gregoriano. Simultáneamente, el oficio de organista y director de la “Schola Cantorum” me daba la oportunidad de asimilar la teoría musical por medio de la práctica.

En medio de la profusión de horas quemadas entre latines macarrónicos, fervores huecos (no todos, sí muchos), axiomas escolásticos y silogismos

implacablemente inútiles (*Todo hombre tiene orejas; ningún árbol tiene orejas: luego ningún árbol es hombre*), sólo las que dedicaba a la música, muchas veces subrepticamente, me liberaban un tanto de aquella rutina.

A la áspera tozudez del P. Manzarraga debo mis conocimientos de ritmo, modalidad y acompañamiento gregoriano. A la paciencia de los maestros Urteaga y Sánchez Fraile los de armonía y composición. Ellos y otros enseñaban, por puro afán de comunicar lo que sabían, en aquella Escuela Superior de Música Sagrada que suplió por entonces la endémica escasez de medios de enseñanza musical. La obediencia a un obispo un tanto maniático por la música dio con mis días en la catedral de Zamora, donde ejercí once años como organista titular, "amenazando" con preludios, interludios y postludios las prisas de una pequeña plantilla de profesionales del culto divino más bien reacios a las músicas celestiales, distraendo las plegarias de una docena de fieles y acompañando en fiestas de campana gorda a la altisonante (sólo por su nombre) Capilla de la Santa Iglesia Catedral. De aquella reserva medieval salí en cuanto pude, huyendo más de la asfixia que de la compañía de quienes siguen siendo, aunque en mínima parte, mis buenos amigos. Esta y otras desobediencias no menos graves a mi jefe de empresa, cuya voluntad contravenía, y en ella la de Dios, como se me decía, me catapultaron a un afortunado destierro en París (no había otro sitio más lejos a disposición). A mi contacto con J. Gelineau y a la A.S.A. (Association Saint Ambroise) durante aquella mi segunda etapa de estudiante debo mis conocimientos de armonía modal y rítmica del lenguaje, que fueron la base de mis primeras composiciones algo válidas.

De aquellos años y de los inmediatos siguientes datan aquellos ya casi añejos *Salmos para el Pueblo*, que contra el mérito de ser buena música para mejor texto (y no soy yo quien lo asegura), han servido indirectamente para alimentar vanas ilusiones de estar al día a no pocas monjas, curas y fieles que caminan de espaldas a la historia. Que conste que esos salmos míos no tuvieron culpa en la desaparición del canto gregoriano (al contrario, varios de ellos le deben su ser musical), suprimido por decreto conciliar; y que también conste que el gregoriano que desapareció era en casi su totalidad parodia grotesca, y merecía por ende muerte y sepultura perpetua.

Otra desobediencia posterior aún más tajante al estatuto de la empresa sacra (multinacional) a cuya plantilla tendría yo que haber pertenecido de por vida, y aun "in aeternum", me permitió, por fin, gozar del carné de persona civil (deserción siguen llamando todavía algunos a esto: que Dios se lo premie). Y a partir de entonces hice, con ataduras familiares a mujer y tres hijos, lo que nunca había hecho en la libertad célibe: seis discos de larga duración (*Esperanzas y lágrimas, Aquí, en la tierra; El mundo es mi casa; Tonadas; Lo mejor del Folklore Zamorano y Semana Santa en Zamora*), una recopilación folklórica de más de mil documentos (*Cancionero de Folklore Musical Zamorano*), fundación del coro *Voces de la Tierra* con su repertorio íntegro de más de un centenar de obras y sus 150 conciertos, además de todo lo que mi oficio de músico me ha ido exigiendo como compositor, investigador y enseñante.

Esta es mi vida como músico, inmersa en mi existencia como hombre, de la que recibo, como todo nacido de mujer, mi parte proporcional de esperanzas y lágrimas, tremores y certezas. Amo la música. Disfruto enseñándola y comunicándome por ella con quienes me rodean. A ella he dado lo que cada etapa de mi vida ha ido pidiéndome. De sus frutos (modestos) voy viviendo con los míos una vida sencilla.

¿Qué mas puedo pedir a la vida? M. M. A.

La obra **24 Canciones Zamoranas** tuvo una difusión bastante amplia, debida al hecho de haber sido conocida y distribuida en los cursos de dirección coral de Medina del Campo, y también, indudablemente, a su inclusión en el catálogo de Alpuerto. Conservo grabaciones de algunas piezas y las he llevado a archivos sonoros reproducibles como anexo al comentario que hago en el *catálogo de obras*. En cuanto a su composición,

la obra, variada en estilos, ritmos y carácter, me obligó a esa disciplina en el manejo de la armonía a 4 partes (las piezas a 5 son excepción) que tiene que transmitir al oyente las sensaciones armónicas plenas, aunque severas, que exige el cuarteto vocal, y las que, en determinados momentos, pueden dar la impresión, si están bien escritas, de que se escucha una armonía a 5, aunque sólo suenan 4 partes. En resumen, fue para mí esta obra un repaso a fondo a la escritura coral que trata (y consigue, por impresiones que me han llegado) de superar el estilo tópico y típico del tratamiento coral de la canción popular que busca más el efecto, la sorpresa y el aplauso final que la hondura meditativa y la fuerza del ritmo que exigen muchas piezas de música tradicional.

La obra **Reflexión Primera**. Con la composición de esta obra, escrita para una plantilla de cinco y seis voces mixtas, entré de lleno en un tipo de escritura coral ambicioso en cuanto a sonoridades amplias, disonancias fácilmente digeribles y lenguaje musical al servicio de la fuerza dramática de un texto poético del asturiano Ángel González, en cuya poesía andaba yo por entonces muy metido.

En el *Catálogo de obras* (nº 30) aparecen todas las referencias relativas a esta obra, las circunstancias de su composición, el estreno en la *9ª Semana de Música de Avilés*, dos grabaciones sonoras y la partitura coral completa.



Estreno de Reflexión Primera

A esta misma época y estilo pertenecen dos arreglos corales (además del acompañamiento instrumental) que para el grupo *Voces de la tierra* escribí, de dos poemas de Miguel Hernández cuyas melodías, muy bien trabajadas, había inventado e interpretaba muy bien con su voz de barítono y acompañándose a la guitarra uno de los cantores del coro, Álvaro Cifuentes. Son las tituladas *El sudor* y *El herido (Para la libertad)*. El coro las cantaba siempre con una fuerza y una entrega especial, que emocionaba al público escuchante y arrancaba fuertes aplausos. Como conservo alguna grabación, la adjunto al comentario del **opus 22** del *catálogo de obras*, en el que integro todas las composiciones corales que no han formado parte de las grabaciones discográficas. Las dos obras a las que me refiero llevan allí los números 23 (15) y 23 (16). Comparando la versión que *Voces de la Tierra* interpretábamos con la que compuso Serrat casi por la misma época, se puede apreciar la profunda diferencia con que diferentes inventores de músicas se enfrentan con un mismo texto. La versión de Cifuentes es de carácter y estilo musical dramático, y refleja con fidelidad la hondura y la amargura de las palabras del poeta, que con visión cuasi profética prevé un final trágico de su vida, siempre en lucha por la libertad. A su lado, la de Serrat, *La saeta*, parece como una cancioncilla melódica que simplemente hace memoria de un poeta renombrado. No tienen nada que ver una con la otra en el aspecto musical. (*Nota sobre la marcha: con el paso del tiempo, el disco de Serrat Dedicado a Antonio Machado. Poeta, entre otros, va apareciendo cada vez más claramente como un uso de textos de poetas renombrados haciendo función de palanca de su lanzamiento como cantante en castellano. De hecho las dos mejores canciones del álbum, desde el*

punto de vista de la inspiración melódica, Las moscas y Retrato, fueron musicadas por Alberto Cortez. En cuanto a La saeta, no es más que una variante más, entre cientos de ellas, de la cadencia fandanguera y flamenca La-Sol-Fa-Mi, aunque con el último acorde, eludido en las repeticiones, va camuflada en le fade-out del final de la canción. Esta observación no impide reconocer que con el tiempo Serrat ha escrito y compuesto algunas de las canciones que en la opinión más generalizada pasarán a la historia como obras maestras del género.)

El **Manifiesto**. Los contactos con Miguel Groba con ocasión de la interpretación de esta obra y la comprobación de la alta calidad de su Coral de Cámara me animaron a proponerle la composición y el estreno de una nueva obra para coro. Como él aceptó sin dudarle (le había gustado, me dijo, la *Reflexión primera*), me puse, manos a la obra, a componer la que considero mi obra coral mejor realizada. Traslado al *catálogo de obras* todos los detalles y comentarios relativos a los aspectos musicales de la misma, junto con la partitura completa, por si interesase a alguien, ya que se trata de una obra inédita. Y adjunto también a ese texto un archivo sonoro que reproduce la interpretación de la obra en el día y lugar de su estreno.

El texto de la obra es un poema de Jesús Munárriz que lleva el mismo título. Yo lo había anotado y reservado para buscarle una realización coral acorde con su contenido. El ritmo endecasílabo, la insistencia en la estructura reiterativa del verso, el contenido humanístico y un lenguaje poético que servía de cauce a una letanía de proclamas..., todas estas cualidades me llamaron la atención desde la primera lectura, a la que siguieron otras frecuentes, con las que yo iba buscando una expresión musical coral acorde con el contenido y con la forma literaria. Las soluciones compositivas que iba encontrando, tras muchas dudas y vacilaciones, para un texto tan singular, aguzaron mi ingenio y excitaron mi inventiva. Convencido como estoy de que la música tiene que ser siempre, y más en este caso, servidora del texto hasta una total compenetración, trabajé durante un largo mes en encontrar, tras muchas idas y venidas de lápiz y goma por los pentagramas del borrador, una sonoridad acorde con el estilo literario y el contenido del texto. La armonía a 6 voces, por la que me decidí, contribuye, creo yo, a enriquecer la sonoridad, que roza a veces el politonalismo, facilitando la variedad de matices que corresponde a cada uno de los versos del poema.



En relación con la composición de esta obra recuerdo el trabajo intenso que me exigió la armonía a 6 partes, que constantemente tenía que comprobar en el teclado, como todos los compositores hacemos desde siempre, o al menos desde que las búsquedas armónicas, además de comenzar a sonar en la imaginación de quien las persigue, necesitan ser comprobadas en un teclado para establecer la definitiva forma en que quedan resueltas. Pues bien, aunque para esta comprobación suele ser suficiente el sonido de un piano, éste no lo es a veces para este tipo de escritura, por ser un instrumento de percusión en el que el sonido va perdiendo intensidad desde el momento en que se activa en el teclado.

En relación con estas últimas búsquedas me ocurrió un incidente muy desagradable, que cuando escribo esto mucho tiempo después, recuerdo ahora con aire divertido, al haber olvidado el aspecto que tiene de ridículo y de cicatero por parte de quien lo protagonizó. El hecho fue que, cuando todavía me faltaban un par de semanas para terminar la obra, aquel momento coincidía con mi cese como director del Aula de Música de la Caja de Ahorros, que me comunicó mi baja como trabajador encuadrado en la Obra Social (a este percance en mi vida de músico me referiré más adelante). Por lo cual me vi obligado a pedir autorización para seguir haciendo uso del teclado que formaba parte de la dotación instrumental del grupo *Voces de la Tierra*. Como el teclado se usaba sólo en los conciertos, yo lo había llevado a mi casa, para poder terminar rápidamente la obra que tenía entre manos. Pedí permiso para utilizarlo un par de semanas, explicando la razón, y se me concedió de palabra. Pero cuál no sería mi sorpresa cuando pasado ese tiempo, a primera hora de un lunes por la mañana recibí la llamada de la persona que en los asuntos de gestión material de la Obra Social (omito su nombre por deferencia) llevaba la responsabilidad, comunicándome que dentro de una hora pasaría un furgón por la puerta de mi casa a recoger el teclado cuyo uso había solicitado. Pasada la primera sorpresa y el primer golpe de indignación, bajé la escalera con la sensación de ser un embargado a quien se viene a reclamar los bienes que ya no le pertenecen. Afortunadamente la operación fue muy breve, pues el recinto donde estaba el teclado era el taller de mi mujer, en la planta baja del inmueble. Sonó el timbre, aparecieron dos empleados con un gesto como de disculpa, encogiendo los hombros, les señalé el lugar donde estaba en 'cuerpo del delito', lo trasladaron a la puerta, lo cargaron en el furgón y se despidieron diciendo en voz baja, con un nuevo encogimiento de hombros: 'Nos ha mandado D^a N. N'. Les respondí que ya estaba al corriente, y que sabía que cumplían órdenes. Firmaron un papel que previamente les leí (lo había redactado, más por burlarme que por tomar precauciones), y se alejaron sin más explicaciones.

Como explicaré más adelante, pues éste es un acontecimiento anticipado al hilo del relato que voy haciendo, la ruptura con la Caja de Ahorros tuve que hacerla, por dignidad, por medio de un acto de conciliación en la sección correspondiente del Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, en el que se reconoció la improcedencia de mi despido y se me otorgó la indemnización a la que legalmente tenía derecho, por las causas que apuntaré y aclararé.

Basta por ahora constatar que el *Manifiesto* pudo ser terminado, y que quedé muy satisfecho del trabajo armónico, que quedó bien patente en la grabación que conservo de esa obra, sobre cuyo estreno también merece la pena hacer un comentario, que he llevado al número correspondiente de mi catálogo de obras (nº32). Mas adelante, en este mismo tramo, relataré

el proceso de deterioro de mis relaciones con la *Obra Social de la Caja de Zamora*, paralelo y muy entrelazado con la serie de hechos y situaciones que me hicieron tomar la decisión de abandonar la dirección y las actividades del grupo Voces de la Tierra. Estos dos episodios se fueron gestando durante los años centrales de la década de 1980, época en la que mis actividades, tanto de compositor como de investigador de la música popular tradicional, comenzaron a expandirse fuera de los límites geográficos de Zamora y se ampliaron hasta otras tareas y muy diferentes de las que habían venido ocupando mi tiempo.

6. El Cancionero Leonés

Pero antes de hacer memoria de estas nuevas voy a reseñar un hecho que me supuso un nuevo paso, inesperado y no buscado, en mi actividad de investigador de las músicas de tradición oral: la recopilación y edición del *Cancionero Leonés*.

Hacia la mitad del año 1984, no recuerdo exactamente la fecha, andaba yo muy ocupado en la redacción de lo que pensaba que sería el segundo tomo del cancionero de Zamora. Había razonado la clasificación y la ordenación por secciones de los materiales, que tuve que acelerar para que pudiese ser publicado dos años antes. Había redactado una amplia introducción, de unas 100 páginas, cuya parte principal era una amplia exposición teórica sobre modos, tonos y sistemas, como base para el estudio del largo millar de canciones recogidas. Había terminado el comentario a la primera sección, integrada por canciones de ronda, y comenzaba el comentario de la segunda...

Y con gran sorpresa, cuando andaba entregado de lleno a esta labor, recibí una llamada telefónica de Ángel Barja, compositor renombrado a escala nacional, aunque afincado en León, donde explicaba armonía en el Conservatorio y dirigía la *Capella Classica*. En ella me comunicaba que la Diputación de León había publicado una convocatoria de varias becas de trabajo sobre temas leoneses, una de las cuales era la *Recopilación, ordenación y estudio del cancionero popular tradicional de la provincia de León*. La cantidad asignada a esa beca eran 3.500.000 pts. La finalidad de su llamada era proponerme que nos presentáramos a la convocatoria los dos juntos formando un equipo, ya que, me decía, adivinaba que el trabajo iba a ser demasiado amplio para él solo, que estaba ya muy ocupado con las clases, el coro y la composición, pero que si yo me animaba (conocía, por supuesto mi cancionero de Zamora) no sería imposible acometer la empresa. Le pedí unos días para pensar los pros y contras antes de decidirme. El mayor inconveniente al que apuntaban mis dudas era que al estar muy enfrascado en la redacción de los comentarios al cancionero de Zamora, que iría acompañada de un segundo bloque de documentos que había seguido recopilando, tendría que dejar este trabajo aparcado. Pero la oferta era tentadora, y aunque la cantidad de la beca, a repartir entre dos, era mucho menor que un salario mínimo, pues el trabajo podría durar tres o cuatro años, terminé por autoconvencerme. Como trabajo introductorio teórico, me dije, puede valer el que vengo haciendo, aplicándolo a la nueva recopilación. Y en cuanto a mí, entrar a formar parte de la 'fauna cultural leonesa', que tenía un eco y difusión mucho mayor que la de la provincia del 'Lejano Oeste' que era Zamora, podía repercutir en un conocimiento

más amplio de mi trayectoria de músico. Así que no tardé en comunicarle que aceptaba la propuesta, a lo que me contestó alegrándose y comprometiéndose también a aceptarla en nombre del mínimo equipo binario que formábamos. No sin añadir, por indicación mía, que aunque trataríamos de atenernos a los plazos que se nos señalaran en el futuro contrato, pensábamos que dos años y medio serían un plazo mínimo para hacer entrega del resultado de nuestro trabajo, dada la variada y extensa configuración geográfica de la provincia.

No tardó demasiado en llegarnos la contestación institucional a nuestra propuesta en la forma de un comunicado expedido por la Diputación a Ángel Barja con fecha 12 de marzo de 1985, del que incluyo una fotocopia en la entrada **Cancioneros** de esta misma página Web, apartado correspondiente al **Cancionero Leonés**. El Jurado que calificó y dio su aprobación a nuestra propuesta estuvo formado por “D Dionisio Preciado Ruiz de Alegría, Catedrático de Folklore del (Real) Conservatorio de Música de Madrid, D^a Inmaculada Quintanal Sánchez, Catedrático de la Escuela Universitaria del Profesorado de E. G. B. de Oviedo, Musicóloga, y D. Miguel Ángel Palacios Garoz, Musicólogo”. Con este último ya había yo entrado en relación al haber escrito un prólogo a su reciente trabajo titulado *Introducción a la música popular castellana y leonesa* (Burgos, 1985, ediciones de la Junta de Castilla y León). Trabajo en el que buena parte del texto que ya tenía redactado para mi cancionero de Zamora me sirvió para sentar las bases teóricas del comentario, sobre todo en la parte en que estudia los sistemas melódicos en la canción popular.

7. La recopilación del Cancionero Leonés

En la primera entrevista que tuve con Ángel Barja ya quedó bastante claro nuestro método de trabajo. El primer punto que aclaramos fue la distribución geográfica. Barja propuso quedarse con la mitad Sur de la provincia, que conocía bien, tanto por sus años de estudiante como por relaciones familiares. Como para mí toda la provincia era desconocida, accedí de buen grado a encargarme de la parte montañosa que circunda la tierra leonesa por el norte y el oeste.

Inmediatamente yo me puse manos a la obra. Comencé por hacer unas cuantas incursiones en las tierras del suroeste que limitan con Zamora. Allí me fue fácil acceder con la ayuda de Constancio Peñín, alfarero descendiente de una saga asentada desde sus abuelos en Jiménez de Jamuz, con el que había hecho amistad durante nuestras estancias en las ferias de cerámica, a las que mi mujer comenzó a asistir, y yo como consorte en ‘vacaciones de trabajo’, casi desde su fundación.

8. Un inciso: Mi ‘segunda profesión’: ayudante de taller de cerámica

El contenido de este inciso está indisolublemente relacionado con mi oficio de músico porque la profesión de mi mujer, ceramista en activo durante 40 años, ha contribuido en buena parte a mi liberación económica, gracias a la cual he podido dedicarme intensivamente a la música en

algunos trabajos como la composición y la investigación, que sólo logran la liberación económica total cuando el músico consigue llegar a ser un 'figura' al que las Instituciones están obligadas a sostener por haber llegado a ser una gloria nacional (o autonómica, ja, ja, ja...). Como este no ha sido mi caso, el taller de mi mujer ha sido la fuente económica que nos ha permitido, gracias al trabajo, mantener un nivel económico suficiente, justo, para adquirir una vivienda, un local de taller amplio, un sustento modesto pero también suficiente y el costo de los estudios universitarios de nuestros tres hijos.



La ayuda que yo prestaba a mi mujer en el taller en mis ratos (relativamente) libres, me servía como relajo en mis tareas de copiar músicas de todo tipo; eran más bien labores complementarias que requerían sólo cierta habilidad, sobre todo en los remates, decoración y montaje de las piezas. Pero también, varias veces al año en vacaciones, ser su acompañante-ayudante en las ferias de cerámica a las que acudía para vender la mayor parte de su producción. La primera de todas estas ferias se celebró en Zamora, y fue exclusivamente de alfarería durante los años primeros. Pero a partir de 1975 la comisión del Ayuntamiento que convocaba la asistencia de los alfareros empezó a admitir a los escasos 'ceramistas' que hacían piezas más bien decorativas. Y fue precisamente mi mujer la primera en ser admitida a la convocatoria de Zamora. Sucesivamente fueron apareciendo convocatorias, ya de ferias de alfarería y cerámica, en Valladolid, Burgos, Segovia, Salamanca, Palencia, León, Soria, y alguna vez en ciudades más alejadas (de las que recuerdo Zaragoza, a cuya feria acudimos cinco años seguidos y dos que fueron excepción: Aranjuez y Valencia). A todos estos eventos, que se encuadraban en las actividades culturales (a la par que económicas, pero menos) de los respectivos ayuntamientos, asistíamos durante los meses de verano, desde mayo hasta octubre.



Encarna en su puesto

Durante estas estancias de feriante yo aprovechaba el larguísimo tiempo libre para la lectura, para algún trabajo en curso (me recuerdo aún sentado bajo los soportales de la Calle Mayor de Palencia, detrás del puesto de mi mujer, con un tablero como soporte encima de mis rodillas,

redactando los comentarios al primer tomo del *Cancionero de León*), para los paseos de un turista que visita monumentos y vaga por callejas y rincones mirando, viendo, tocando, oliendo, escuchando... Y sobre todo para el conocimiento y relación con personajes muy interesantes con los que convivíamos desde cuatro hasta ocho días: unos, alfareros de oficio que, por imitación y por necesidad de ofrecer productos novedosos iban añadiendo a su muestrario tradicional horriblos (casi siempre) inventos de 'alfarería creativa', y otros, cada vez más, que habían escogido esta rara profesión como una forma de liberación para poder vivir en unas condiciones de actividad laboral muy variadas, que iban desde el sueldo modesto de un artesano padre de familia responsable hasta formas de vida que pisaban los umbrales del hipismo. Aunque esta actividad tenía algunos momentos un tanto duros como eran la carga y descarga, el montaje y desmontaje del puesto y los viajes de ida y vuelta, los tiempos que quedaban en medio, en mi caso, eran una especie de jornadas vacacionales. No tanto para mi mujer, que por 'profesión' vivía aquellas jornadas con intensidad y con la preocupación de conseguir el resultado económico que justificara los viajes. Pero por parte de ambos, además, este intercambio y trato entre feriantes sirvió para establecer relaciones en algunos casos muy enriquecedoras, como la que comenzó con Ignacio Sanz, ceramista de oficio y escritor de profesión, o con el soriano Evelio Aranz, montero-leñador-cazador autoreciclado en alfarero, precursor de una actitud de protector del medio ambiente 'avant la lettre'. Con los que nos une, entre varios otros, una amistad que perdura hasta hoy.

9. El comienzo, los procedimientos, los episodios

Vuelvo ya, después de este inciso aclarador, a coger el hilo de mi trabajo recopilatorio en tierras de León. Como he comenzado a explicar, las primeras salidas las hice desde Zamora, con incursiones en la comarca de Jiménez de Jamuz, la Maragatería y el valle de La Cabrera, a donde me podía acercar en el buen tiempo volviendo a casa en la misma jornada. Desde el comienzo pude comprobar la abundancia, variedad y calidad de la tradición cantora del pueblo leonés. La experiencia que ya había adquirido en mi tierra me aconsejó el mismo



Madreñas o galochas

procedimiento: ir transcribiendo cuanto antes lo que iba recogiendo e ir clasificando y ordenando los documentos, lo que me permitía ir haciéndome una idea bastante exacta de los géneros y estilos del repertorio que iba encontrando. Desde Destriana hasta Laguna de Negrillos y desde Castrillo de Polvazares hasta Filiel, además de un recorrido por varios pueblos de La Cabrera, a los que llegué con ayuda de Maximino Descosido, un maestro rural que ejercía en Castrocalbón, que llegó a ser una autoridad en el conocimiento de restos arqueológicos de todos los pueblos del entorno, y que me prestó una de las ayudas más fructíferas para grabar en su pueblo, Castrocalbón, y en los alrededores, recorrí más de una treintena de pueblos, en los que logré una abundantísima cosecha de muy bellas tonadas.



Monumento al Pastor en Boñar. El Negrillón que está detrás ya murió de grafiosis

Pero además de estas salidas de una jornada con vuelta a casa, tuve que organizar otras recogidas por el método de 'vacaciones de trabajo' que ya había experimentado en Zamora. Ello consistía en buscar una casa, o un par de habitaciones en una vivienda, instalarme allí con mi mujer y mis tres hijos, ya casi adolescentes, y hacer de esta residencia un lugar donde mi familia pudiera vivir en condiciones dignas una vida relajada vacacional, y yo hacer salidas diarias hacia el radio de distancia que me permitiera ir y volver en un día, después de haberme trazado un itinerario de visita a varios pueblos, todos los que quedaran al alcance. El primer punto de residencia fue una casa que alquilamos en Palazuelo de Boñar, una aldea pintoresca y animada por una población todavía abundante (la despoblación masiva todavía no había comenzado). Esta residencia tenía varias ventajas. La primera, que la casa era grande, con dos pisos, con espacio para todos e incluso para algún visitante. La segunda, muy importante, que a 8 km. al sur estaba Vegaquemada, donde había una piscina grandísima y una zona deportiva en la que mi familia podía pasar gran parte del día. Además de ello teníamos Boñar casi a tiro de piedra para poder hacer las compras con rapidez. Pero sobre todo nos encantaban el pueblo y sus alrededores: praderas verdes habitadas por vacas cuidadas por el 'pastor eléctrico' que nunca habíamos visto (un cable conectado a la red que daba descargas, al que los animales sólo se arrimaban una vez), idas y venidas de gente agradable por las calles del pueblo, clima fresco muy tolerable... Muy a menudo comenzábamos la jornada con un paseo hasta la orilla del ferrocarril de vía estrecha para ver pasar un tren como de cuento, que se paraba antes de cruzar los caminos para dejar paso a las vacas, conducido por un maquinista que a los pocos días ya nos saludaba al reconocernos cuando nos quedábamos mirando. Como disponíamos de dos vehículos, el R 12 familiar y la furgoneta R4 de la 'empresa de cerámica', yo tenía gran libertad para organizar mis salidas con esta última, más cómoda por su tamaño y más económica en gasto. Mi plan era siempre el mismo: preparaba, consultando el mapa, una salida larga hasta la cabecera de un valle, por el que iba ascendiendo pueblo a pueblo sin detenerme, y una vuelta a casa entrando en cada aldea a la búsqueda de cantoras y cantores. La subida siempre era sorprendente: la carretera, siempre estrecha, a veces empinada, con curvas constantes, unas con poca visibilidad y otras sin ninguna; el paisaje se alternaba casi siempre en tramos estrechos, a veces desfiladeros imponentes en los que la carretera era una excavación en la peña, y valles abiertos en los cuales la vista se relajaba mirando lejanías ascendentes. Los pueblos, muy cercanos unos de otros, me ofrecían esas visiones que sólo aparecen en postales. Una vez que llegaba hasta el último pueblo de arriba,



El tren se integra al paisaje

residencia fue una casa que alquilamos en Palazuelo de Boñar, una aldea pintoresca y animada por una población todavía abundante (la despoblación masiva todavía no había comenzado). Esta residencia tenía varias ventajas. La primera, que la casa era grande, con dos pisos, con espacio para todos e incluso para algún visitante. La segunda, muy importante, que a 8 km. al sur estaba Vegaquemada, donde había una piscina grandísima y una zona deportiva en la que mi familia podía pasar gran parte del día. Además de ello teníamos Boñar casi a tiro de piedra para poder hacer las compras con rapidez. Pero sobre todo nos encantaban el pueblo y sus alrededores: praderas verdes habitadas por vacas cuidadas por el 'pastor eléctrico' que nunca habíamos visto (un cable conectado a la red que daba descargas, al que los animales sólo se arrimaban una vez), idas y venidas de gente agradable por las calles del pueblo, clima fresco muy tolerable... Muy a menudo comenzábamos la jornada con un paseo hasta la orilla del ferrocarril de vía estrecha para ver pasar un tren como de cuento, que se paraba antes de cruzar los caminos para dejar paso a las vacas, conducido por un maquinista que a los pocos días ya nos saludaba al reconocernos cuando nos quedábamos mirando. Como disponíamos de dos vehículos, el R 12 familiar y la furgoneta R4 de la 'empresa de cerámica', yo tenía gran libertad para organizar mis salidas con esta última, más cómoda por su tamaño y más económica en gasto. Mi plan era siempre el mismo: preparaba, consultando el mapa, una salida larga hasta la cabecera de un valle, por el que iba ascendiendo pueblo a pueblo sin detenerme, y una vuelta a casa entrando en cada aldea a la búsqueda de cantoras y cantores. La subida siempre era sorprendente: la carretera, siempre estrecha, a veces empinada, con curvas constantes, unas con poca visibilidad y otras sin ninguna; el paisaje se alternaba casi siempre en tramos estrechos, a veces desfiladeros imponentes en los que la carretera era una excavación en la peña, y valles abiertos en los cuales la vista se relajaba mirando lejanías ascendentes. Los pueblos, muy cercanos unos de otros, me ofrecían esas visiones que sólo aparecen en postales. Una vez que llegaba hasta el último pueblo de arriba,



Arqueología rústica en el Valle de Cepeda

residencia fue una casa que alquilamos en Palazuelo de Boñar, una aldea pintoresca y animada por una población todavía abundante (la despoblación masiva todavía no había comenzado). Esta residencia tenía varias ventajas. La primera, que la casa era grande, con dos pisos, con espacio para todos e incluso para algún visitante. La segunda, muy importante, que a 8 km. al sur estaba Vegaquemada, donde había una piscina grandísima y una zona deportiva en la que mi familia podía pasar gran parte del día. Además de ello teníamos Boñar casi a tiro de piedra para poder hacer las compras con rapidez. Pero sobre todo nos encantaban el pueblo y sus alrededores: praderas verdes habitadas por vacas cuidadas por el 'pastor eléctrico' que nunca habíamos visto (un cable conectado a la red que daba descargas, al que los animales sólo se arrimaban una vez), idas y venidas de gente agradable por las calles del pueblo, clima fresco muy tolerable... Muy a menudo comenzábamos la jornada con un paseo hasta la orilla del ferrocarril de vía estrecha para ver pasar un tren como de cuento, que se paraba antes de cruzar los caminos para dejar paso a las vacas, conducido por un maquinista que a los pocos días ya nos saludaba al reconocernos cuando nos quedábamos mirando. Como disponíamos de dos vehículos, el R 12 familiar y la furgoneta R4 de la 'empresa de cerámica', yo tenía gran libertad para organizar mis salidas con esta última, más cómoda por su tamaño y más económica en gasto. Mi plan era siempre el mismo: preparaba, consultando el mapa, una salida larga hasta la cabecera de un valle, por el que iba ascendiendo pueblo a pueblo sin detenerme, y una vuelta a casa entrando en cada aldea a la búsqueda de cantoras y cantores. La subida siempre era sorprendente: la carretera, siempre estrecha, a veces empinada, con curvas constantes, unas con poca visibilidad y otras sin ninguna; el paisaje se alternaba casi siempre en tramos estrechos, a veces desfiladeros imponentes en los que la carretera era una excavación en la peña, y valles abiertos en los cuales la vista se relajaba mirando lejanías ascendentes. Los pueblos, muy cercanos unos de otros, me ofrecían esas visiones que sólo aparecen en postales. Una vez que llegaba hasta el último pueblo de arriba,



Vivienda rústica en el Valle Gordo

residencia fue una casa que alquilamos en Palazuelo de Boñar, una aldea pintoresca y animada por una población todavía abundante (la despoblación masiva todavía no había comenzado). Esta residencia tenía varias ventajas. La primera, que la casa era grande, con dos pisos, con espacio para todos e incluso para algún visitante. La segunda, muy importante, que a 8 km. al sur estaba Vegaquemada, donde había una piscina grandísima y una zona deportiva en la que mi familia podía pasar gran parte del día. Además de ello teníamos Boñar casi a tiro de piedra para poder hacer las compras con rapidez. Pero sobre todo nos encantaban el pueblo y sus alrededores: praderas verdes habitadas por vacas cuidadas por el 'pastor eléctrico' que nunca habíamos visto (un cable conectado a la red que daba descargas, al que los animales sólo se arrimaban una vez), idas y venidas de gente agradable por las calles del pueblo, clima fresco muy tolerable... Muy a menudo comenzábamos la jornada con un paseo hasta la orilla del ferrocarril de vía estrecha para ver pasar un tren como de cuento, que se paraba antes de cruzar los caminos para dejar paso a las vacas, conducido por un maquinista que a los pocos días ya nos saludaba al reconocernos cuando nos quedábamos mirando. Como disponíamos de dos vehículos, el R 12 familiar y la furgoneta R4 de la 'empresa de cerámica', yo tenía gran libertad para organizar mis salidas con esta última, más cómoda por su tamaño y más económica en gasto. Mi plan era siempre el mismo: preparaba, consultando el mapa, una salida larga hasta la cabecera de un valle, por el que iba ascendiendo pueblo a pueblo sin detenerme, y una vuelta a casa entrando en cada aldea a la búsqueda de cantoras y cantores. La subida siempre era sorprendente: la carretera, siempre estrecha, a veces empinada, con curvas constantes, unas con poca visibilidad y otras sin ninguna; el paisaje se alternaba casi siempre en tramos estrechos, a veces desfiladeros imponentes en los que la carretera era una excavación en la peña, y valles abiertos en los cuales la vista se relajaba mirando lejanías ascendentes. Los pueblos, muy cercanos unos de otros, me ofrecían esas visiones que sólo aparecen en postales. Una vez que llegaba hasta el último pueblo de arriba,

con los ojos cargados de colores y la mente y memoria llenas de las bellezas de los valles hacia los que había ido ascendiendo, comenzaba a hacer mi trabajo deshaciendo el camino. Durante este primer verano fueron tantas las salidas que hice, unas veces las más largas y solo y otras, por la tarde, con toda mi familia, aprovechando mi trabajo para conocer nuevos paisajes y pueblos, que llegué a memorizar las carreteras y los pueblos, a cual más bellos y pintorescos, que se asientan en los tres ríos principales que descienden de la Cordillera Cantábrica, con todas sus ramificaciones.



Huellas de 'nobleza' en el Valle Gordo

Además de los pueblos ribereños que no quedaron inundados por los embalses. Pocas veces, alguna sí, regresaba 'con la mochila vacía' de canciones. Mi pronóstico sobre la abundancia y belleza de las canciones populares de León se iba cumpliendo al ir transcurriendo las seis semanas de estancia en el valle del Porma.

Método de trabajo

El modo de llevar a cabo mi trabajo de recogida era muy diferente al que había empleado en Zamora. Salvo en algunos casos a los que después me referiré, en esta tierra lejana de la mía no había intermediarios que me llevaran a casa de personas conocidas. Así que no tuve otro remedio que confiar en la buena voluntad de la gente, actitud que ya me había dado buen resultado también en Zamora. Aparcada la furgoneta en cualquier lugar donde no estorbara, unas veces a la entrada del pueblo y otras en la plaza o junto a la iglesia, tomaba el magnetófono en bandolera y echaba a andar hasta que me encontraba con alguna persona que me parecía tener un aspecto calmado, un carigesto abierto, esa actitud que las personas sensibles suelen tener con un 'forastero' en cuyo rostro perciben que necesita o quiere preguntar algo, y en lugar de rehuirlo se quedan mirando confiadamente. Y la pregunta era siempre la misma, después del saludo y una brevísima explicación: "Vengo en busca de canciones antiguas..." "Estoy recogiendo canciones para un libro, por encargo de la Diputación..." O algo parecido. De vez en cuando, muy pocas veces, la persona interpelada se encogía de hombros y decía no conocer a nadie o que preguntara en otro sitio. Pero casi siempre lograba llegar en poco rato a alguien que se prestaba a cantar.



Aquí se coció buen pan

Detalle que yo siempre admiraba y agradecía, por lo que supone de generosidad y de atención. En general yo viajaba solo, pero en algunas de las salidas tuve la suerte de ser acompañado por personas que, por estar al corriente de mi trabajo, me tenían preparado algún encuentro con cantoras o cantores, o con algún grupo de personas aficionadas a cantar.



Aquí se come buen cocido

De aquellas primeras salidas recuerdo algunas. Precisamente el comienzo de la recuperación lo llevé a cabo en Jiménez de Jamuz, en casa del alfarero Constancio Peñín, donde su madre y su suegra me cantaron las primeras muestras, entre las que hubo muy bellas melodías de ronda y de baile. Pero además me abrieron camino hacia Tabuyo del Monte, donde ya me esperaba, previo aviso transmitido por el guardamontes de la zona, Isidro Fernández Cordero, a cuatro cantoras, una de ellas su propia madre, y me cantaron un repertorio amplísimo de rondeñas, tonadas de baile y cánticos religiosos. Entre estos últimos destaca un documento musical de excepcional valor, por ser una protomelodía de estructura salmódica, que formaba parte de la ceremonia del *Ramo de Navidad* (lleva el nº 1591 en el penúltimo tomo del cancionero). Todavía recuerdo la cara de sorpresa (agradable, la de quien encuentra un tesoro) que puso Agustín García Calvo cuando, durante la conferencia sobre *Relación entre lenguaje y ritmo musical en la canción popular tradicional*, a la que me invitó durante unas *Jornadas sobre cuestiones de enlace entre Gramática, Matemáticas y Música* (a ellas me referiré más adelante), cuando hice sonar, grabada, la voz de Victorina recitando *La Peregrina* en la ceremonia del *Ramo de Navidad*. El Profesor me pidió interrumpirme un momento para hacer una alusión a la forma en que se *canturreaban* los poemas homéricos, con apoyos en los acentos que marcaban la mensura poética, ilustrando su afirmación con un ejemplo que él mismo ‘canturreó’.

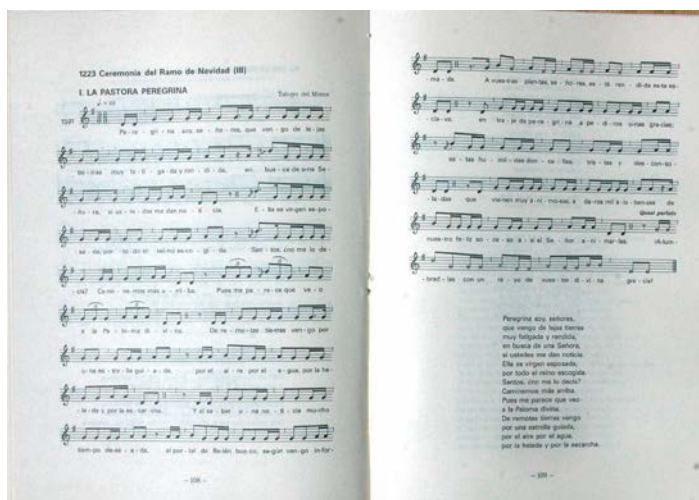


Barro, piedra y cielo en Villaquejida



Corona pétrea en espadaña

Otra sesión memorable que también recuerdo todavía con detalle fue la que pasé en casa de la familia de Alfonso Ferrer Prieto, componente del Coro Nacional y muy amigo de Angel Barja, y después también mío. Como él sabía las correrías en que andábamos metidos a la caza de canciones, me preparó una sesión en su pueblo natal, Quintanilla de Somoza (en el corazón de la Maragatería Alta, no muy lejos del majestuoso Teleno). Allí cantó toda su familia y alguna cantora allegada. Y después de una buena merienda terminamos coreando todos un buen repertorio de canciones leonesas, esas que conocíamos desde mucho tiempo antes por haber ido a parar a las páginas de antiguos cancioneros ‘didácticos’.



La Peregrina

Sólo recuerdo un caso, entre todas las 360 personas que atendieron a mi petición de que cantaran algo, uno solo, digo, de una negativa rotunda, y además recriminándome mi petición. Era al atardecer, en el valle donde está Lugueros, pueblo en el que conseguí algunas de las rondeñas más bellas entre las 379 que fueron a parar al primer tomo. Dos señoras estaban sentadas en un poyo al lado de la puerta de una casa. En la forma y con la actitud en que siempre me dirigía a la gente, expliqué mi intención, y una de las dos, levantándose y encarándome, me dijo alzando la voz. *'No, señor, no le vamos a cantar nada, por lo menos yo. Usted lo que va a hacer es escribir esas canciones como nos dice, aprendérselas, hacer un disco, venderlo, y ganarse los dineros a cuenta nuestra. Yo me voy, tú si quieres canta, pero yo no.'* Dicho lo cual se alejó a toda prisa. Yo me quedé boquiabierto y desconcertado, pedí perdón a la otra que permanecía sentada, e hice ademán de despedirme y marchar. Con la sorpresa de que ella me indicó que preparara la grabadora, porque me iba a cantar un romance muy bonito que se cantaba y también se bailaba. Cosa que hizo de un tirón, sin confundirse. Lo tenía bien fijo en su memoria. Después de aquello, todavía un tanto corrido y avergonzado, yo me despedí dándole las gracias. El cuerpo se me había quedado para pocos cantares, y preferí terminar, mostrando de nuevo mi agradecimiento.

Jamás me había ocurrido algo parecido, ni me ha vuelto a ocurrir, que yo recuerde. Cada vez que me viene a la memoria aquel mal trago vuelvo a revivir la escena. La conclusión que saqué fue que muy probablemente aquella actitud procedía de alguna experiencia desagradable, conocida o sufrida por aquella persona. Ello se explica si se tiene en cuenta que ya por entonces comenzaban a 'trabajar' los denominados '*grupos folk*', cuyo procedimiento, en efecto, era casi siempre grabar tonadas viejas, adobarlas con cuatro acordes de guitarra, añadir algún instrumento 'tradicional' de percusión (además de la pandereta, que no podía faltar, un mortero, una sartén, dos cucharas, un almirez, una botella de licor granulada frotada con algo metálico, cualquier útil casero del que en las veladas familiares siempre se echaba mano para marcar el ritmo), y grabar un disco, con o sin ayuda de un sello, que después se vendía en los recitales para los que se conseguía una subvención o a veces se cobraba entrada si eran en lugar cerrado. (Sobre el tema de *los grupos folk* el lector interesado puede encontrar una visión crítica en la entrada web, al comienzo de esta misma página, que lleva por título *Los intentos de recuperación y conservación de la canción tradicional*).



Abandono en la casa de Leopoldo Panero



Corpus en Laguna de Negrillos: Alegoría de La Justicia



Corpus en Laguna de Negrillos: Danza

A propósito de este fenómeno, que alguien denominó por entonces refloklorización, me viene a la memoria una sorprendente anécdota de contenido totalmente contrario al que acabo de relatar, de la que doy fe en el lugar que le corresponde en el primer tomo del segundo volumen del cancionero, que dediqué al romancero. Recorriendo un día en la forma acostumbrada un pueblecillo tan pequeño como pintoresco de la comarca de Omaña, Vegapujín, una señora a la que me dirijo en la forma acostumbrada me recibe amablemente y me invita a pasar al patio-corrал, limpiísimo, donde tiene su silla de trabajo. Está cosiendo una prenda, me invita a sentarme en otra silla que arrima a una pequeña mesa, y allí comenzamos nuestra charla, después de que le he explicado el objeto de mi visita. Enseguida me doy cuenta de que no es una gran cantora, por algo que comenzó a entonar. Pero vista su actitud acogedora, me detengo un rato a charlar con ella. Mas en medio de la conversación me cuenta que lo que sí recuerda es un trozo de una canción que aprendió cuando iba a la escuela (tenía 63 años cuando estaba contándome esto), y que no la había olvidado del todo porque era una historia muy triste, de un mozo que se metió a torero y murió de una cornada por desobedecer a su madre. Le dije que me la cantara y comenzó, entonándola con la misma melodía con que la recoge el cancionero salmantino de Dámaso Ledesma con el título *Los mozos de Monleón*. Se paró al tercer verso y trató de recordar, pero sólo añadió otros cuatro versos más. Intrigado con este hallazgo, le pregunté quién se la había enseñado en la escuela. Y para mi sorpresa (agradable), me dijo que se la había enseñado a todos los niños y niñas un señor Inspector que había estado en la escuela dos o tres días, ayudando al señor Maestro. Tuve por seguro, y así lo dejo escrito en el comentario, que una de las Misiones Pedagógicas de la ILE había pasado por aquel pueblecillo perdido entre montañas.



Cuando avanzaba la grafiosis

Otra de las ayudas que recibí durante aquel primer verano fue la de D. Julio de Prado, que ejercía como sacerdote en Fabero, también muy buen conocedor de la arqueología, historia y referencias monumentales de todo el alto valle del Esla, incluidos los dos pueblos Retuerto y Vegacerneja, que quedaron sin inundar por encima de la presa de Riaño, y por debajo Crémenes, Valdoré, Verdiago y Aleje, que también se salvaron. En todos ellos ya fuimos a tiro fijo para escuchar y grabar a cantores y cantoras previamente avisados por aquel guía extraordinario, con el que hice muy buena amistad. De toda esta jornada, como de todas, conservo el repertorio cantado en mi archivo sonoro y transcrito en las páginas del *Cancionero Leonés*.



De la Mediana a La Tercia al atardecer



Paredón en Las Médulas

Entre los muchos recuerdos de este viaje, al que me acompañó mi hija Delia, no he olvidado uno muy sabroso. Una señora que en Verdiago cantó la versión del romance navideño *La Virgen y el ciego* comenzó entonando: *Camina la Virgen pura – de Burgos para Belén...*, interrumpe el canto para explicar: *‘Así decían, de Burgos para Belén... ¿Pero cómo iba a ser de Burgos? Sería de otro sitio...’* Reímos todos con ella, que continuó hasta el pasaje que dice: *Allá arriba, en aquel alto, – hay un lindo naranjel – cargadito de manzanas, –que otra no puede tener; – es un ciego el que lo guarda, – ciego que no puede ver.* Y de nuevo la cantora interrumpe para aclarar: *‘¡Pues claro que no podía ver! ¿Cómo iba a ver, si era un ciego?’* De nuevo reímos todos y continuó hasta terminar. Como recuerdo de esta jornada tan extraordinaria conservo el regalo que me hizo D. Julio: un libro de pequeño formato que lleva por título *Cistierna y sus comarcas*. Es un breve y enjundioso estudio geográfico-histórico-artístico-antropológico de la zona a que se refiere el título, que demuestra el amor de este hombre por su tierra. Publicado en una época temprana (1980), sirvió durante mucho tiempo de prontuario y guía a viajeros y excursionistas.



**Sagrario,
memoria viva en
Benllera**

Pero la aportación más notable entre todas las que conseguí en aquel primer verano tuvo lugar en un pueblecillo situado en la misma orilla del río Porma, a unos 8 kilómetros de su confluencia con el Curueño. Como ocurre a veces con momentos trascendentales en la vida, el primer contacto con este pueblo fue fruto de la casualidad. Retornando yo un atardecer hacia nuestra ‘mansión residencial’, después de haber hecho algunas incursiones en otros pueblos ribera arriba, vi el cartel que apuntaba a Lugán, y como quedaba todavía una hora de luz, me dio por entrar al pueblo para ver si encontraba algún guía en mis intentos. Y después de haber aparcado me encontré de cara con un hombre ya mayor, a quien hice la pregunta pertinente: si conocía a algún cantor o cantora. Y mi gran sorpresa fue su respuesta: ‘Ponga usted en marcha la grabadora’ (me la estaba viendo colgada del brazo y conocía de qué aparato se trataba, como comprobé después). A toda prisa puse en marcha la máquina y con toda decisión me cantó dos o tres canciones que me dijo recordar todavía (tenía ya 85 años). Pero mi sorpresa fue todavía mayor cuando me dijo que volviera al día siguiente, porque su mujer Teresa y su cuñada Adela eran cantoras ‘de toda la vida’ y seguramente iban a estar dispuestas a cantarme algo. Desde allí mismo me indicó una casa hacia el medio de la calle en que estábamos diciéndome: ‘Mi casa es aquella del mirador. Venga Vd. mañana por la mañana, que yo les dejaré el aviso.’



Esqueleto al descubierto



**Flores del lúpulo en La
Rivera**

A las diez y media de la mañana del siguiente día ya estaba yo llamando a la puerta de Artemio, donde me esperaban Teresa su mujer (68 años), su hermana mayor Adela (85) y Esperanza García, una señora que también era muy cantora (83). Me recibieron con atención, sabiendo a qué venía. Pero antes quisieron enterarse de quién era, por lo que habían avisado a su hijo, Emeterio Escapa Viejo para que estuviese presente. Cuando me presenté a este último diciéndole que era Miguel Manzano, él me saludó efusivamente, me dijo que había cantado cientos de veces mis *Salmos para el Pueblo*, y además que era primo carnal de Adolfo Gutiérrez Viejo, que por entonces todavía ejercía como Director del Coro Nacional. Aquello fue como abrirme las puertas de par en par para grabar todo lo que recordaran. Desde aquel día aquella casa familiar quedó convertida en un estudio de grabación en el que estuve trabajando una semana entera. El empeño de Teresa en buscar papeles medio perdidos y la prodigiosa memoria y finísimo oído de Adela hicieron de este pequeño pueblo el punto geográfico más fructífero de todo León para mis trabajos de recopilación. Allí brotaron de la memoria de Adela, asistida por su hermana Teresa y por la vecina Esperanza, además de una amplia colección de tonadas de todos los géneros del repertorio popular, una versión musical íntegra de los 24 cánticos de la *Pastorada Leonesa*, tras de cuyo rastro ya andaba yo desde nacía tiempo. En total, las sesiones de aquella semana dieron 102 melodías cantadas con perfecta afinación y recordadas en su integridad, que pasaron de su memoria al cancionero. En especial, como acabo de afirmar, fue importante su aportación para la reconstrucción melódica de las 24 melodías que integran la *Pastorada Leonesa*, que quedaron clarísimamente entonadas. No en vano ella era hija del que fue dorante toda su vida el 'regla' de la celebración de la Pastorada en Lugán y también en Cerezales del Condado, pueblo también muy cantor, situado un poco más abajo, en la confluencia de los ríos Porma y Curueño.



La Cruz de Fierro en el Puerto de Foncebadón

(Nota al paso: cuando voy escribiendo esto, en el año 2015, ya va a hacer cuatro años que llevé a cabo la grabación integral de La Pastorada Leonesa, interpretada por el grupo Alollano, cuya fundación y trayectoria, ya de 13 años, todavía no he traído a las páginas de esta vida de músico. La versión, pensada para la escucha, sigue puntualmente el dictado de Adela Viejo, como explicaré en su lugar. De ella daré referencia en el catálogo de mis discos.)



Lo que dice el cartel

(Nota al paso: cuando voy escribiendo esto, en el año 2015, ya va a hacer cuatro años que llevé a cabo la grabación integral de La Pastorada Leonesa, interpretada por el grupo Alollano, cuya fundación y trayectoria, ya de 13 años, todavía no he traído a las páginas de esta vida de músico. La versión, pensada para la escucha, sigue puntualmente el dictado de Adela Viejo, como explicaré en su lugar. De ella daré referencia en el catálogo de mis discos.)



Iglesia de Lugán donde tantas veces sonó la 'Pastorada Leonesa'

Las vacaciones de trabajo del año siguiente, 1986, las planificamos alquilando, también por mes y medio, una casa en Llamas de la Ribera. Este pueblo, donde el río Omaña cambia de nombre y comienza a llamarse Órbigo, además de estar situado junto a uno de los puntos geográficos más poblados y más emblemáticos del camino Jacobeo, era para mi plan un lugar estratégico para acceder a la parte Oeste de León capital, a los pueblos del valle del Luna, tanto por debajo de la presa, desde La Magdalena, como los de por encima, como la comarca de Babia; también está muy cerca, a las alturas de la planicie de Andarraso, al valle de Riello, al Valle Gordo y a los otros valles que desde las riberas del norte y las del noreste tienen su centro natural en Astorga, capital de la Maragatería. En una ocasión, aprovechando que mis cuñados nos visitaron y quedaron al cargo de nuestros hijos, pude acercarme con mi mujer hasta Villablino, centro de la comarca de Laciana. En aquella salida íbamos a tiro hecho, porque previamente yo había pasado aviso a Carmen Marente y Lucio Criado, cuya labor de recuperación yo conocía por un disco interpretado por el *Grupo de danza y canto San Miguel*. Pudimos desde allí visitar a varias cantoras y cantores de los pueblos de Piedrafita de Babia, Trasmonte y Valle de Lago y presenciar una actuación del Grupo San Miguel interpretando el baile 'tsano' en una versión con valor de documento, por el rigor severo, casi hierático, con que se desarrollaba la coreografía, animada por los panderos y las voces de las cantoras.



La ilusión dibujó geometrías

Y como sabrosísima propina pudimos también terminar aquella velada con una suculenta merienda en la casa de Carmen y Lucio, durante la cual hubo que encender el fuego de leña en la cocina para recuperarnos del fresco que traíamos ¡en pleno mes de agosto! Allí mismo yo me comprometí, y a su tiempo lo hice, a redactar la parte musical de los comentarios de un nuevo disco que Carmen y Lucio estaban preparando, y que fue publicado poco tiempo después.



El resultado final de aquella estancia veraniega, en número de documentos se acercó a medio millar. ¡Mereció la pena! Y tengo que destacar entre ellos, por su singularidad, los 14 que me cantó Trinidad Jiménez, de 77 años, en Villaviciosa de la Ribera, al ser uno de los ejemplos vivos de cantora con facultades creativas, para músicas y textos. La mayor parte de las canciones que pude recogerle y transcribir las clasifiqué en el apartado de *Coplas locales*, pues se trataba de textos y melodías que ella misma había inventado, facultad que le confirió el renombre de 'cronista' local. Con una facilidad increíble para urdir el texto y la melodía del octosílabo doble, mensura más común del romancero, Trinidad había ido componiendo textos y melodías para los sucesos más notables que fueron acaeciendo, sobre todo en su pueblo y alrededores,



Peñalba de Santiago

pero también, ya en tiempos de la televisión, para otros que conmovieron y afectaron al país entero. Los títulos de esta singular 'colección', que llevé al apartado de *Coplas locales*, (vol II, tomo I, núms. 852 y ss.) lo dicen todo sobre las facultades de esta cronista: *Lamento por la guerra civil española*, *Felicitación y alabanza al Obispo nuevo*, *La venta de los Santos (su marido está entre los recriminados por este acto)*, *El atraco al banco de Veguellina*, *La toma del Congreso el 23 F* y *¡El fracaso de la Selección Española en los Mundiales del 82!* Todos ellos se pueden encontrar en el tomo citado, pero merece la pena trasladar aquí dos de ellos, para que los lectores que no tengan acceso al *Cancionero Leones* (casi todos, me imagino) comprueben cómo la facultad del lenguaje conciso, cualidad presente en lo mejor del romancero, la narración escueta que selecciona lo principal de una historia y la cuenta sin tomar partido por nadie, se conservaba todavía por los años 80 del pasado siglo en algunos supervivientes de la tradición oral. He aquí el texto de los dos últimos que he citado:



Poner 'puertas' al campo



Otra 'belleza' en un paisaje agreste

La toma del Congreso el 23 F

El veintitrés de febrero lo tendremos muy presente:
 se juntaron los Ministros para elegir Presidente.
 Unos votaban que sí, otros votaban que no;
 entró Tejero diciendo: -¡Ahora lo arreglo yo!
 Los mandó tirarse a tierra, cosa que no obedecían,
 creyendo que se trataba de una simple tontería.
 Este teniente Tejero es un poco atrevidillo:
 asustó a Adolfo Suárez, a Felipe y a Carrillo.
 Mira si traía humos y lo valiente que estaba,
 que asustó a todo el Congreso y también a Manuel Fraga.
 Fraga se quiso salir. Le dice: -¡Vuélvete atrás!
 Saldrás cuando yo te mande como todos los demás.
 Se puso al frente Mellado: -¡Esto aquí no se consiente!,
 que yo soy el General y mando más que el Teniente.
 El Teniente, enfurecido, le hizo la zancadilla:
 -Has de saber que el que manda es el Tejero Morilla.
 Adolfo, al darse cuenta, se levantó en su defensa:
 Todo le salió inútil, el Tejero no respeta.
 -¡Siéntese, Adolfo, coño!, -le decía muy ufano.-
 Pronto llegará refuerzo y aquí seremos los amos.
 A Felipe y al Suárez, a Carrillo y al Fraga
 les ha sacao del Congreso y les metió en una jaula.
 ¿Qué pasarían estos hombres encerrados 'n esa celda,
 esperando que Tejero les leyera la sentencia?
 Al no llegar el refuerzo siendo las doce del día,
 Tejero ya se aburrió y del Congreso salía.
 El hombre, dándose cuenta de que le habían engañado
 Dijo: -Estaré cuarenta años en la cárcel encerrado.
 Aquí termina la historia de esta famosa cuadrilla:
 Ha sido mayor el susto que el poder que ellos querían.

El fracaso de la Selección Española

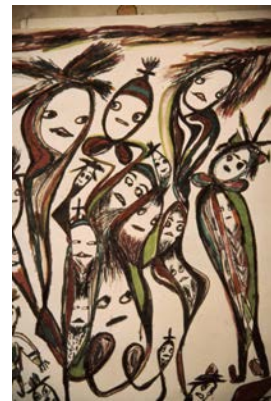
La Selección Española dicen que no ha hecho nada
y ahora tiene la culpa... pues el portero Arconada.
La Selección Española le gusta lucir sus botas,
pero para meter gol hay que tener dos pelotas.
Dos pelotas sí las tienen, y chutan bien a placer,
teniendo de portería la cona de su mujer.
Pablo Porta no le importa que gane su selección,
lo que quiere Pablo Porta, meter dinero al bolsón.
Adiós, mi Patria querida, tu Selección ha perdido:
no defendió los colores, como lo había prometido.
Adiós, mi Patria querida, la última del renglón;
tu bandera es agradable, pero no tu Selección.
El Papa nació en Italia, su escribiente es Cardenal,
por eso los italianos se llevaron el Mundial.

Cuando yo escuché a Trinidad cantar estas coplas y todas las demás, quedé convencido de que estaba teniendo la suerte de conocer a una superviviente de la tradición oral popular. La misma sencillez y estilo directo tienen las melodías que esta cantora inventaba para sus ocurrencias literarias, y todo ello en la memoria como soporte.

La última 'vacación de trabajo' que hice con mi familia fue mucho más corta. Tuvo por objeto un recorrido por los alrededores de Ponferrada, sobre todo por el que sube coincidiendo con el Camino de Santiago. Uno a uno fui recorriendo los pueblos y preguntando en cada uno, la verdad que con una suerte mediana, pues la cosecha fue poco abundante. De aquel recorrido dan testimonio los cuatro pueblos en los que conseguí que algunas personas comunicaran sus recuerdos musicales: Molinaseca, El Acebo, Campo de Ponferrada y Salas de los Barrios. La verdad es que nuestro plan familiar era por esta vez más de descanso y turismo que de trabajo, dado que Ponferrada ya tenía hacía mucho tiempo su cancionero, recogido por Amador Diéguez Ayerbe, que contiene un centenar de documentos de diversos géneros, todos ellos canciones muy conocidas y entonadas por los bercianos. La costumbre de cantar a coro no sólo no se había perdido en la tierra berciana, sino que estaba muy viva. Lo que yo iba buscando eran los restos de un repertorio más antiguo, y algún rastro de la influencia de la ruta jacobea. Pero mi intento apenas dio resultados. Como consuelo me queda el recuerdo de haber conocido en familia Las Médulas, Peñalba de Santiago y los dos límites de la tierra berciana, Villafranca del Bierzo y por el otro el puerto de Foncebadón, donde cumplimos con el ritual de arrimar una piedra a la Cruz de Ferro. Del último pueblo, Riego de Ambrós (Lanjarín ya era un despoblado cuando lo pasábamos), tengo un recuerdo: la soledad en que



*Tejados y cumbres en
Valdorria*



*Los sueños de un
alcalde*



*El olvido se apodera de
Lanjarín*

vivían las pocas personas que habitaban aquel silencio que emergía de las ruinas. Además de una conversación con el alcalde, que me sonaba como un soliloquio, conservo dos fotografías de dibujos que él se entretenía en 'pintar' para ayudarse a resistir el paso de los días.

Se cruza una desgracia: la enfermedad y muerte de Ángel Barja

Aproximadamente a los dos años del comienzo de nuestro proyecto, y después de un final precipitado por un mal que ya se venía gestando en la salud de Ángel Barja, un cáncer de pulmón que se le agravó desde el verano de 1986 y terminó con su vida en febrero de 1987, trastornó todos los planes que nos habíamos trazado. Sólo nos había dado tiempo a hacer dos entregas de material a la Diputación, unas 500 canciones. De este suceso lamentable y de las consecuencias que tuvo para la obra que traíamos entre manos doy referencia detallada en el prólogo al primer tomo del volumen I. Los lectores que deseen conocer los detalles pueden encontrarlos en esta misma página web, entrada *Trabajos de investigación*, sección *Cancioneros*, título *Cancionero de León*. Lo que supuso para mí continuar en solitario lo que tenía que haber sido un trabajo compartido queda suficientemente reflejado en las páginas que he citado.

Resumiendo en pocas líneas lo que allí explico, sólo diré que a Barja apenas le dio tiempo a iniciar todo lo que tenía poco más que comenzado, tanto en el trabajo de recopilación (no llegan a un centenar las canciones que pudo recoger) como en el trabajo musicológico que le habría correspondido redactar. Yo tuve que resumir el proyecto en toda su amplitud geográfica, transcribir y ordenar los materiales que fui recogiendo, ahora ya por toda la provincia, autografiar los documentos, distribuirlos en tres volúmenes, cada uno con dos tomos, hasta un número total de 2162. Y sobre todo redactando las introducciones: por una parte la inicial, que contiene todo un estudio teórico y metodológico sobre la canción popular tradicional (la parte general, que había dejado casi por completo redactada para mi cancionero de Zamora, que pasó íntegramente al leonés, corregida y aumentada) y las propias y específicas de cada uno de los géneros que quedaron recogidos en los 6 tomos.

A la entrada *Cancioneros*, de esta misma *página web* he trasladado el índice del contenido de cada uno de los 6 tomos del *Cancionero Leonés*. En el que corresponde al primer tomo he copiado íntegro el esquema del mismo, con todos los epígrafes y subepígrafes que contiene lo que yo pienso que puede considerarse como el primer trabajo de sistematización y de análisis de los *sistemas melódicos* que aparecen en la música popular tradicional que se haya hecho con relación a esta tradición musical, que



El Cancionero Leonés en proceso de publicación

ofrece en innumerables casos la presencia de formas de organizar los siete sonidos de la escala, tanto naturales como alterados en algunos de sus grados, que no pueden considerarse como sistemas tonales del modo mayor y menor, material de construcción melódica en uso casi exclusivo en la música de autor durante más de cuatro siglos. A propósito de este trabajo de síntetización, alguien me contó, poco tiempo después de la terminación de la publicación de los dos primeros tomos del *Cancionero Leonés*, que uno de los nuevos catedráticos de Musicología en la Universidad (se dice el pecado, pero no el pecador), respondiendo a alguna pregunta que un alumno le había hecho sobre sistemas modales en la música popular tradicional, como única respuesta obtuvo la siguiente: 'Eso de los modos no es más que un invento de Manzano'. ¡Brava respuesta! ¡Qué más quisiera yo que haber sido, no el inventor, sino el descubridor de este mundo de sonoridades!

Por la premura del tiempo quedó también fuera del primer volumen el trabajo sobre otros aspectos lingüísticos que estaba preparando mi amigo José Luis Alonso, que poco tiempo antes había terminado la publicación del *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*. Su conocimiento de este lenguaje le ayudaba a encontrar en los textos de las canciones un buen número de palabras y expresiones muy semejantes a las del lenguaje que él había estudiado. Conservo todavía unas 100 páginas de este interesantísimo trabajo que no conoció la publicación.

La edición del Cancionero Leonés

Lo que yo pude trabajar en esta segunda mitad de la década de los 80 sólo lo sé yo y mis familiares, que me veían siempre entre papeles, en mi pequeño estudio, 'de espaldas al mundo', como a veces me decían bromeando, salvo en mis obligaciones familiares, la parte que me correspondía del trabajo en la casa (siempre se me dio mucho mejor fregar que cocinar), y para cambiar, echar una mano en las tareas del taller de mi mujer. Y lo puede comprobar todo el que quiera hacerlo repasando uno a uno los 6 tomos de la obra: transcribir, autografiar, estudiar y comentar un repertorio de 2162 documentos musicales exige muchas horas de paciencia, que sólo se soportan por amor a las cosas que se traen entre manos.

Al primer volumen destiné las *rondas y canciones* por una parte, que sumaban 379, más otras 388 *tonadas de baile y danza*. Hubo que planificar la edición en dos tomos, que llevó cada uno de ellos su correspondiente introducción teórica y comentario musicológico, además de las notas etnográficas (o antropológicas, como se diría ahora) necesarias y suficientes para situar los documentos en su entorno vital. Y además, y esto era una novedad, la detección y estudio de las *variantes melódicas de cada uno de los documentos* en el contexto de todos los cancioneros de que yo disponía. En el *Cancionero Leonés* se puede seguir la trayectoria de cada una de las canciones en la tradición oral musical recogida en los cancioneros de Galicia, Asturias, Cantabria, Castilla y León y Castilla-La Mancha. Junto con el estudio de los aspectos musicales, que ocupa las primeras 170 páginas del libro, sigo pensando hoy, después de más de tres décadas, que este estudio, inédito en todas las recopilaciones que la precedieron (salvo los breves y parciales intentos de varios recopiladores, a los que me he referido en esta misma *Vida de músico* (véase el tramo VII, p. 51 y ss.), sigue siendo la única metodología válida para el análisis y conocimiento de la música popular de tradición oral en sus aspectos musicales, es decir en lo que tiene de música. Que los aspectos etnográficos y antropológicos sean

también una ayuda, nadie lo va a discutir. Pero la música no se puede estudiar, entender, comprender y transmitir si no es desde la propia música. Mientras que estudiar en la música tradicional todo lo que no es música para llegar a ser un 'etnomusicólogo titulado' parece un intento de esconder una trampa.

Al segundo tomo de este primer volumen fueron a parar las otras 379 tonadas que los informantes calificaron como *canciones para bailar*. Entre las cuales van a la cabeza las de jota, en un total de 274, clasificadas en 13 secciones, a partir de su estructura. (Nota al margen: ¿Se puede tomar en serio la afirmación de que la jota aragonesa es la madre y fuente de todas las jotas?). Para esta introducción me fue muy útil la redacción de mi obra *La jota como género musical*, al que me referiré más adelante, que había dejado casi terminado, que tuve que aplazar para poder dedicarme al *Cancionero Leonés*, y con el que después ganaría la primera beca de investigación convocada por CIOFF España.

Edición y presentación del primer volumen

Terminadas las autografías y la redacción del estudio teórico de los dos tomos que forman el primer volumen, el Presidente de la Diputación de León, D. Alberto Pérez Ruiz me propuso llevar a cabo la edición, pues era conveniente que el resultado de la beca convocada se diese a conocer públicamente. Por supuesto yo acepté de buen grado la propuesta, que me convenía a mí tanto y más que a la Diputación. Propuse como empresa editora a Alpuerto, la misma de mi cancionero de Zamora, fiado de la profesionalidad de Prudencio Ibáñez, y la propuesta pareció bien y fue aprobada. Así que en un plazo bastante breve los dos tomos del primer volumen de *Cancionero Leonés* estaban listos para la presentación, que tuvo lugar en el auditorio del Conservatorio de Música de León el día 16 de diciembre de 1988. Trabajamos a toda velocidad. Me recuerdo todavía sentado a la mesa en un piso que tenía Prudencio Ibáñez en Torrejón, muy cerca de su imprenta, corrigiendo las pruebas que me iba enviando a medida que el linotipista (todavía no había ordenadores) las iba trecleando e imprimiendo. Por mi parte, además de la obligada intervención que me correspondió, solicité la presencia de Ismael Fernández de la Cuesta, por entonces Presidente de la Sociedad Española de Musicología y Catedrático del Real Conservatorio. En las fotografías del acto, del cual conservo algunas, aparecen también, además del Presidente D. Alberto Pérez Ruiz, D. Ismael y yo mismo, Begoña Alonso, viuda de Ángel Barja, y dos de entre los cientos de cantoras que dictaron canciones: Adela Viejo, de Lugán y Emérita González, de Lugueros. En el recuadro de Arriba aparece una foto-recuerdo de Ángel Barja.



Poco tiempo después de este evento tuvo lugar otra presentación del Cancionero en la Casa de León en Madrid. Lo habían solicitado los dirigentes de aquella entidad y Pérez Ruiz accedió de buen grado a estar presente al acto y a prestar ayuda para la celebración del mismo. Por mi parte le sugerí que sería bueno invitar a una intervención al Sr. Lothar Siemens, que por entonces presidía la Sociedad Española de Musicología, y a los otros componentes de la Junta. Por supuesto aceptó mi sugerencia. Por parte de la Casa de León se cursó también la invitación al grupo de renombrados 'escritores leoneses' que residían en Madrid, aprovechando que también celebraban un encuentro periódico. El evento empezó con los saludos, cerca del mediodía, y con una suculenta comida, a la que invitó la Diputación. La presentación se celebró al atardecer, y a ella asistieron un buen número de socios de la Casa y algunos profesores del Conservatorio, además de Ismael Fdez. de la Cuesta. Precisamente en aquella ocasión tuve la suerte de conocer a José Sierra, que ha llegado a ser una de las autoridades más reconocidas en la especialidad de lo que puede llamarse historia de la escritura musical, que acababa de estrenarse como catedrático del Real Conservatorio. La satisfacción de los leoneses allí presentes cuando vieron, tocaron y hojearon los dos volúmenes era bien evidente. Cerró el acto Alberto Pérez Ruiz, que también mostró su satisfacción y la esperanza que tenía en que las otras becas de investigación que la Diputación había convocado dos años antes fueran dando su fruto (el *Romancero*, la *Indumentaria tradicional*, la *Arquitectura Popular* y el *Mapa Arqueológico*). Como ocurrió en efecto, aunque este amplísimo proyecto llevó su tiempo.

A la salida y en voz baja me comunicó Don Alberto su decepción: los 'escritores leoneses' habían brillado por su ausencia. Entendí su disgusto, mezclado con un punto de indignación: el evento empezaba con los saludos y la comida, sí, pero no era ésta el acto único ni el principal del programa al que habíamos sido invitados. Yo no pude más que guardar silencio. Pero también comprendí que la escritura musical debe de resultar aburrida, por ininteligible, para quien no sabe descifrar los sonidos que representa. Nunca un escritor de renombre ha considerado la ignorancia de la escritura musical como una de las especies del analfabetismo.

Así y todo, la ausencia del ilustre y renombrado gremio los 'escritores leoneses' (cuya calidad literaria no desconozco, pues he leído al menos la

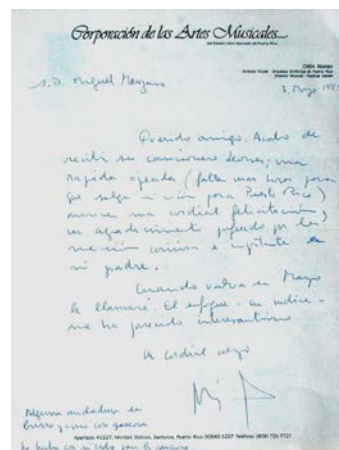
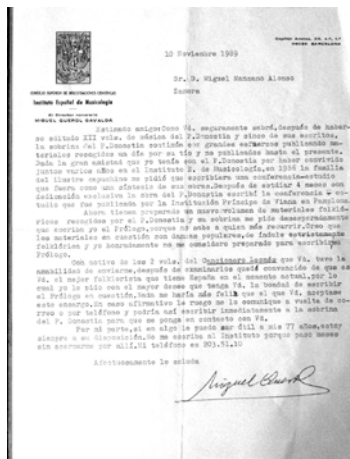


Presentación del Cancionero Leonés en Madrid

obra que la crítica considera como más relevante de cada uno de ellos) resultó como mínimo extraña.

Además de las presentaciones, al conocimiento del *Cancionero Leonés* contribuyó su envío a un listado de destinatarios que D. Alberto me pidió que hiciese, para darlo a conocer en el ámbito extraprovincial. Un total de 22 personas pertenecientes al campo de la Musicología, del Real Conservatorio Superior de Madrid, de la Sociedad Española de Musicología, del Instituto Español de Musicología de Barcelona y de los consejos de redacción de las publicaciones *Revista Española de Musicología* y *Nassarre* recibieron un ejemplar de los dos tomos ya publicados. De la mayor parte de ellos conservo respuestas elogiosas que se enviaron al Presidente de la Diputación (los elogios sólo corresponden al valor de una publicación en la medida del conocimiento que tienen quienes los hacen en la especialidad de la que trata un libro, ya lo sé). También se envió un ejemplar a cada uno de los Presidentes de las Diputaciones de Castilla y León, y a algunas bibliotecas importantes. Gracias a esta difusión empezó a sonar mi nombre como investigador en el campo de la música popular tradicional (que por entonces se denominaba simplemente folklore, aunque ya empezaba a hablarse en España de *etnomusicología*, bien que con un contenido más amplio que el propiamente musical, pues se dirigía sobre todo al conocimiento del entorno 'etnográfico' en que se practicaba esa música.

Conservo en mi archivo un buen número de respuestas de la mayor parte de las personas a las que llegó el cancionero de León. Muchas de ellas contienen expresiones muy sinceras, que no voy a traer aquí. Pero sí quiero reproducir algunas. Una, la que recibí de D. Miguel Querol Gavaldá, por entonces ya Director Honorario de I.E.M., después de haberlo dirigido sustituyendo nada menos que a su ilustre antecesor, Monseñor Higinio Inglés. Me sorprendió mucho la propuesta que me hacía en su escrito, por lo que supone de reconocimiento hacia mi trabajo. Pero en cambio no me sorprendió no haber vuelto a saber nada de aquella propuesta.



Cartas de Miguel Querol, Odón Alonso y artículo de Ángel Carril

Es bastante fácil imaginar que algún 'nativo' enterado de que un castellano iba a tomar parte en un proyecto referido a uno de los músicos vascos más renombrados pusiera alguna cortapisa que dirigió la propuesta hacia otro destinatario 'con denominación de origen'. La segunda es una carta de agradecimiento del renombrado músico leonés, Odón Alonso, que además de valorar positivamente el trabajo, me agradece haber hecho memoria de su padre, que también llevó a cabo un importante trabajo de recopilación en Lerón. Y la tercera es una crónica escrita por Ángel Carril en la última página del periódico *El Adelanto*. Cada una de ellas tiene el valor que representan quienes las firman. Dejo otras 30 en mi archivo, a pesar de que las hay muy interesantes. Quizá lleve alguna de ellas a los comentarios que redactaré al *Cancionero Leonés* en la entrada *Cancioneros* de esta misma página web.

Las frecuentes entrevistas que tuve que tener con el Presidente de la Diputación generaron una buena amistad, que he seguido conservando hasta su fallecimiento, a pesar del paso del tiempo. Una de ellas, pensaba él que delicada, era el aspecto económico. Un día, poco después de la presentación, me preguntó, con cierta preocupación, qué pensaba yo sobre el cobro de la beca, dado que el trabajo había recaído casi totalmente sobre mí. Mi respuesta, que ya tenía preparada hacía tiempo, fue muy clara: 'Por mi parte, lo mejor es que cumplas el contrato y pagues la mitad a la viuda de Ángel y la otra mitad a mí'. Pero el problema, me decía, era que lo editado ya superaba las previsiones económicas, por la gran cantidad de trabajo que quedaba por hacer, otras dos terceras partes. La solución que encontró Alberto, y después 'legalizó', fue conseguir una subvención complementaria para cada uno de los dos volúmenes que quedaban. Yo acepté sin más aclaraciones la propuesta y seguí trabajando en transcribir, autografiar, clasificar, ordenar y comentar todo lo recogido.

Semblanza y recuerdo de Alberto Pérez Ruiz

Es esta la página en que quiero dejar escrita una semblanza, aunque sea resumida, de Alberto Pérez Ruiz. Desde mis primeros contactos con él, que hice en compañía de Ángel Barja, aprecié en su actitud su carácter abierto, su sencillez sin afectación, su estilo directo y su claridad y firmeza en la toma de decisiones. Por otra parte nuestro cambio de impresiones con él acerca del amplio proyecto de investigación sobre temas leoneses que había dado origen a aquella 'redada' de becas de trabajo me dejaba claro que lo había decidido con la ayuda y seguramente con la visión cultural que le proporcionaba su contacto con Antonio Gamoneda como su consejero 'de cabecera' en cuestiones de cultura. Y además, las sucesivas dificultades que el proyecto del cancionero fue experimentando, la primera por la enfermedad y muerte prematura de Ángel Barja, la segunda por la ampliación del proyecto como consecuencia de la sobreabundancia de documentos musicales, que duplicaba lo previsto, y por último la premura del tiempo para finalizar la publicación a causa de las tormentas políticas que provocaron la intempestiva dimisión de su cargo, me fueron afianzando en la idea de que estaba ante un hombre de talla excepcional, un hombre de gobierno dotado de todas las virtudes que siempre deberían brillar en quien ostenta un cargo público,



Alberto Pérez Ruiz

Nace en Logroño en 1935. A los diecisiete años, tras cursar Primaria y Bachillerato en el Colegio de San José de los Hermanos Maristas, ingresa en el Seminario de su ciudad natal donde hace un curso intensivo de Latín y los tres ordinarios de Filosofía marchando después a Roma para licenciarse en Teología en la Universidad Gregoriana de Roma. Durante ocho años ejerce primero como coadjutor y después como párroco en Aldeanueva de Ebro (La Rioja). En 1968 se traslada a Madrid en cuya Universidad Complutense obtiene la licenciatura en Ciencias (Sección Matemáticas) y a partir de 1973 vive en la provincia de León, primero en Santa María del Páramo y después en Valencia de Don Juan en cuyo Instituto obtuvo la cátedra de Matemáticas en 1977. Dos años más tarde es elegido alcalde como cabeza de lista del PSOE en las primeras elecciones municipales, cargo que desempeñó durante nueve años. Fue concejal durante otros quince simultaneando ocho de ellos con la presidencia de la Diputación leonesa. Ha colaborado como columnista en varias publicaciones periódicas y es autor de la obra titulada "El Sur de León. La comarca de Valencia de Don Juan y Valdeiras" publicada en 2002. A partir de su jubilación, que tuvo lugar en 2005, fijó su residencia en León donde vive actualmente.

incluso para dimitir cuando la lucha por la permanencia podría provocar daños colaterales a terceras personas y proyectos en curso.

Nunca olvidaré el día y momento en que, poco tiempo después de la muerte de Ángel Barja, durante una comida a la que me invitó con ocasión de alguna de mis visitas para rendirle cuentas del trabajo en curso, me dijo: 'No te andes con rodeos ni tratamientos ni distancias, que somos colegas: yo también he sido cura.' Me debí de quedar con cara de tonto, pues nunca había sospechado yo tal cosa. Jamás su actitud me reveló alguno de los defectos que, al menos durante algún tiempo, nos suelen quedar a los que escapamos de ese gremio. Celebramos aquella noticia con una copita más, hablamos de nuestros comunes amigos y conocidos (en especial de mi gran amigo Domingo Mañanes (que primero había sido mi 'súbdito' durante sus cursos de Filosofía en el seminario de Zamora y después fue su colega en los de Teología en Roma), y Gregorio Vaquero, con quien él había compartido cátedra en el Instituto de Valencia de Don Juan. Nuestro trato ya cercano se convirtió desde aquel día en una fuerte amistad con él y con su consorte Araceli, que perduró hasta su complicada enfermedad y lamentable muerte, ocurrida en el otoño de 2014.

También recordaré siempre aquel otro día en que me pidió acompañarme a alguna de mis salidas, porque quería presenciar cuál era mi forma de trabajo, cómo me las arreglaba para 'sacarle' a las cantoras y cantores lo que tenían en su memoria. En la primera ocasión que tuve y él pudo lo llevé una tarde conmigo, ribera del Porma arriba. A la salida de uno de los pueblos que atravesamos aparecía en un prado cercano una señora que cuidaba media docena de vacas pastando. Paré el coche y me dirigí a ella en la forma acostumbrada, preguntándole si sabía alguna canción antigua y quería cantármela. Aceptó, haciéndome señas de que tenía que estar atenta a las vacas. Como estaba al borde de la carretera, Alberto escuchó la conversación, y saliendo del coche se acercó a nosotros y se ofreció a vigilar las vacas mientras yo hacía mi tarea. Aceptó ella, Alberto tomó la vara y yo hice mi trabajo. Al terminar le dije a la señora. '¿Conoce Vd. a este señor que le ha cuidado las vacas mientras cantaba?' 'Pues me suena un poco su cara de haberlo visto alguna vez, pero no sé quién es.' Cuando yo le dije que era el Presidente de la Diputación, le saludó con cortesía y una venia casi imperceptible, pero con toda tranquilidad. Llevaba yo mi cámara y la había disparado antes, para pillar a Alberto ejerciendo de pastor. Por más que he rebuscado entre los varios miles de diapositivas que conservo, no he sido capaz de encontrar la foto. Lástima, porque es todo un documento.

Después de aquella confidencia y aquel trato mucho más próximo con Alberto, yo redoblé mis esfuerzos por llevar a cabo la realización de un cancionero que dejara a León en el lugar que le corresponde como tierra poseedora de una riqueza extraordinaria en música popular tradicional. Cosa que no hubiera sido posible sin el empeño de Alberto en que la obra comenzada llegase hasta un final algo acelerado, pero completo, como dejo demostrado en las páginas que siguen.

Un buen día, en el año 2011, me encontré con la sorpresa de recibir un paquete que me enviaba Alberto. El sobre, pesado, contenía un grueso libro de 570 páginas. En su cubierta se lee, encima del título **RECUERDOS Y REFLEXIONES DE UN CAMINANTE**, el nombre del autor del libro, **ALBERTO PÉREZ RUIZ**, que es también el andador que recorrió como peregrino la senda jacobea en dos etapas cubiertas durante 16 días del otoño de 2005 y otros 11 días de la primavera de 2006.



Esta andadura le sirvió al autor para sembrar de vivencias autobiográficas y reflexiones de todo tipo, también y sobre todo políticas (a la militancia en el PSOE dedicó buena parte de su tiempo desde su fundación en León hasta su deceso). Noticias de primera mano sobre la trayectoria, conducta y formas de proceder de varios políticos leoneses, entre otros la de uno que escaló hasta muy arriba, pueden leerse en sus páginas. Pero sobre todo la trayectoria éticamente correcta y socialmente comprometida de este hombre honrado es lo que aparece en todas sus páginas. Además muchas notas de humor, a menudo ácido, que revelan la relatividad que daba, dentro de un compromiso fuerte con la sociedad en que vivió, a todo lo que le va ocurriendo a una persona que tiene siempre los pies en tierra y la rectitud como norma y motor de su vida.

Nada mejor que sus propias palabras, que deja escritas en la contraportada de su libro, para dejar clara su trayectoria vital y la estrella que le guió en su largo camino. Aquí las dejo reproducidas para quienes se detengan a leerlas. Merece la pena.

Continuación y remate de la edición. El segundo volumen recogió en el primer tomo los cantos narrativos (un total de 373 documentos), clasificados en cinco secciones: *Romances tradicionales*, *Romancero "vulgar" (narraciones tardías popularizadas)*, *Romancero de cordel*, *Coplas locales* y *Tonadillas tardías popularizadas*. En el segundo tomo (otros 393 documentos) también clasifiqué el contenido en varias secciones: *Cantos de boda*, subdivididos en cuatro secciones; *Canciones infantiles* (subdivididas en seis secciones), *Cantos de trabajo*, *Ciclo anual de costumbres*, y *Cuplés y letrillas vulgares*.

A propósito del *romancero* me sucedió un detalle curioso. Como una de las becas convocadas tenía como finalidad para la recopilación de romances, le fue concedida sin discusión a la Cátedra Menéndez Pidal, poseedora del renombre que se merecía su larga labor de casi un siglo entero en este campo. Pues bien, por medio del propio Alberto me llegó la propuesta de ceder a la Cátedra los materiales que hubiera recogido, para añadirlos a los que aportara la entidad. Aunque me iba a ser casi imposible responder positivamente a la propuesta por falta material de tiempo, le dije a Alberto que trataría de hacerlo, pero añadí que sería bueno que ellos me facilitaran también las versiones los ejemplos que ellos hubieran conseguido grabar cantados, que seguramente serían muchos. No hubo respuesta a mi propuesta, que yo seguí esperando hasta que tuve que ponerme a hacer las autografías musicales. Cuando, una vez publicados los dos tomos del trabajo que ellos entregaron, con el título de *Romancero General de León*, que llena dos tomos y contiene nada menos que 884 versiones y variantes de 96 temas, caí en la cuenta de que yo había hecho una propuesta imposible de cumplir, dada la cantidad de romances recogidos por los equipos de la Cátedra. La riqueza romancística que encierran los dos volúmenes de este *Romancero* es inmensa, abrumadora por su riqueza, variedad y belleza. Y es de suponer que en igual medida y calidad lo serán las melodías recogidas. Que por suerte no estarán perdidas, y quizá algún día puedan ver la luz. De mi trabajo musical se deduce que no hay en la tradición una unión indisoluble entre las melodías y los textos de los romances: un romance se canta en muchos casos con melodías muy diferentes; y una misma melodía aparece también con mucha frecuencia en distintos romances. Y las aportaciones básicas con que creo haber contribuido al estudio de la música del romancero son la detección de los diferentes tipos de estructuras y de estilos melódicos que aparecen en la tradición oral, que demuestran una inventiva sin límites.

Traslado aquí el comienzo de la reseña que escribió el Dr. Maximiano Trapero en la publicación que documenta el inicio del escrito. El lector lo

puede leer completo en la entrada *Cancioneros / Cancionero de León*, en esta misma página WEB.

Publicado en *Revista de Musicología*, XIV, 3. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1991, 671-676.

EL "ROMANCERO" DEL *CANCIONERO LEONÉS* DE MIGUEL MANZANO¹

MAXIMIANO TRAPERO

Catedrático de Filología Española

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

maximiano.trapero@ulpgc.es

El *Cancionero Leonés* de Miguel Manzano es, en todos los sentidos de la expresión, una obra magna. Lo es en el sentido más formal y exterior: 6 gruesos y grandes volúmenes con más de 3.400 páginas; y lo es, sobre todo, por la valoración de su contenido. Es una de esas obras excepcionales que marcan un hito en un campo específico de la investigación y se convierten en testimonio y ejemplo de unos postulados teóricos, de una metodología y de unos resultados. Es, sencillamente, y por decirlo de una vez, el mejor *Cancionero* que se ha hecho y publicado en España. Y al decirlo tengo presentes, por supuesto, las obras ya "clásicas" de Pedrell, de Casto Sampedro, de Martínez Torner, de Bonifacio Gil, de Schindler, de Agapito Marazuela y de García Matos, pero también las más recientes, y a su vez mejores que aquellas, de Joaquín Díaz, Luis Díaz Viana y José Delfín Val sobre la provincia de Valladolid y de Dorothy Schubarth y Antón Santamarina sobre Galicia.

El libro de Miguel Manzano es todo un mundo, pero un mundo nuevo, en el que todo está y todo suena a nuevo; hay teoría, metodología, historia, la bibliografía clásica y la última y unos resultados esplendorosos. ¿Quién podría prever (ni siquiera imaginar) que a finales del siglo XX, en un tiempo en el que la cultura tradicional está moribunda (si no ya muerta), y en una sola provincia, podrían recogerse 2.162 documentos musicales (y cito sólo los documentos musicales, pues hay otros muchos textos literarios sin música que no se contabilizan)? Habrá que decir, sin que ello desmerezca en nada la tarea del recolector, que la provincia de León es, casi con seguridad, el ámbito geográfico de España que más y más interesantes tradiciones orales conserva; y por lo que respecta al romancero, como cruce de caminos y de culturas seculares que fue, refugio inigualable de todos los estratos y formas que se han sucedido en la historia del romancero, desde los más arcaicos (en la tradición oral de León se conservan muchos de los viejos temas históricos y épicos desaparecidos hace ya siglos del resto de España) hasta los más recientes.

Un final acelerado para la edición del tercer volumen.

Terminada la preparación de los dos tomos del II volumen del cancionero, que se publicó al comienzo del año 1991, recibí un aviso de Alberto en los siguientes términos: 'Miguel, ¿cómo llevas el volumen tercero? ¿Te falta mucho para terminarlo?' Quedé un poco alarmado con esta pregunta, pues él sabía que ya estaba trabajando en ello desde antes de que se editara el segundo. Mi respuesta reflejaba cómo estaban las cosas: 'Tengo ya todo el contenido transcrito en borrador, y voy a comenzar a escribir las autografías, pero me queda todavía la redacción de las páginas introductorias y los comentarios.' Y la suya, de nuevo, me volvió a causar una alarma todavía mayor, porque me dijo: '¡Pues date toda la prisa que puedas a terminarlo y busca una imprenta que te haga las autografías

musicales!' '¿Y eso...?', le respondí. 'La razón es que mi puesto de Presidente de la Diputación peligra, y no creo que dure mucho. Date toda la prisa que puedas.' Enseguida pensé en alguna añagaza política. Y acerté pero ignorando que las intrigas le venían de su propio partido, y que con el tiempo llegarían mucho más arriba, como en efecto sucedió. Quien quiera enterarse con detalle no tiene más que leer la autobiografía de Alberto Pérez Ruiz a la que he aludido más atrás.

Por supuesto me puse manos a la obra a redactar introducciones y comentarios, y al mismo tiempo a solucionar el problema de la impresión. Por suerte acudí a Gregorio Maqueda, dueño y gerente de la *Editorial Música Mundana*, a quien conocía por las publicaciones musicales que venía haciendo, las últimas 'autografiadas' por un joven alemán que manejaba un programa informático de escritura musical de los primeros que fueron apareciendo por entonces. Maqueda se comprometió a hacer la edición con la mayor rapidez posible. Yo me puse a redactar introducciones y comentarios a toda prisa. Todavía me recuerdo con todo detalle a mí mismo trabajando a toda velocidad durante los tiempos muertos que me dejó otra feria de cerámica a la que acompañé a mi mujer, ¡esta vez en Valencia!, en un pabellón de exposiciones comerciales, y metido en un módulo que había quedado vacío. Tenía todo muy pensado, pues durante la transcripción de las grabaciones la cabeza se va llenando de ideas que van surgiendo del conocimiento progresivo del repertorio. Y recuerdo también a Emilio Rey echándome una mano en las correcciones en las oficinas de *Música Mundana*. Este tercer volumen creo que es la obra que con mayor rapidez pasó de mi cabeza y mi memoria a las páginas de un libro. Por fortuna hubo tiempo de que Alberto dejara este asunto atado y bien atado antes de ser 'destronado' por la ambición de sus propios compañeros.

Este tercer volumen, también distribuido en dos tomos, acoge todas las canciones religiosas, un total de 615 documentos, dispuestos en sucesivas secciones que siguen el calendario litúrgico. Dentro de un repertorio muy rico y variado, en buena parte reciente y de autor desconocido, pero 'culto', es decir, compuesto por anónimos músicos compositores muy diestros en hacer cantar a un pueblo que conocían bien, seguramente por haber nacido dentro de él, tienen especial interés



**Los seis tomos juntos del
Cancionero Leonés**

musicológico muchas secciones, entre las que señalo tres. La primera, las 43 variantes melódicas de un mismo tipo (nn. de documento 1860-1902), que es la entonación popular del *Miserere*, corruptela creativa del tono IV gregoriano. Como van dispuestas según el 'orden lógico evolutivo', permiten apreciar la forma en que una melodía evoluciona en el paso de una memoria a otra desde un sistema de *Mi modal diatónico* hasta una melodía en modo de *Mi menor tonal*, pasando por sucesivos estadios intermedios. La segunda son las 5 versiones de la *Pastorada Leonesa* que pude recoger, una de las cuales, la de Lugán, cantada por Adela Viejo, a la que ya me he referido más atrás, me permitió reconstruir lo que puede ser un prototipo muy cercano a un probable original. Y la tercera, los 52 documentos últimos del segundo tomo (del vol. III, claro está), que pertenecen al repertorio popular de cánticos litúrgicos en latín, del que forma parte muy importante una versión de la *Misa popular en latín* que pude recoger en Cerezales del Condado, perfectamente fijada en la memoria de los tres cantores que tuvieron la gentileza de cantármela tal como desde jóvenes la conservaban en su memoria. Y que es en algunas de sus partes una variante muy cercana a la que, según he relatado en su lugar, pude recoger en mi pueblo natal, de la interpretación de cantores coetáneos de mi padre, cuya voz también se escucha en la grabación que había hecho unos 15 años antes.

Como final de esta ya larga reseña en que ordeno mis recuerdos sobre la recopilación y edición de mi *Cancionero Leonés*, traslado aquí, por el valor documental que para mí tiene, el colofón con el que concluye el último tomo del *Cancionero Leonés*. Así reza el texto:

EN LA MADRUGADA DEL DÍA 15 DE ENERO DE 1991, FIESTA DE SAN ISIDRO LABRADOR, PATRONO DE LA VILLA Y CORTE DE MADRID Y PROTECTOR DE LAS BUENAS COSECHAS, SE DIO REMATE A LA IMPRESIÓN DE LOS DOS TOMOS DEL ÚLTIMO VOLUMEN DE ESTE CACIONERO LEONÉS, EN LOS TALLERES GRÁFICOS DE LA 'EDITORIAL MÚSICA MUNDANA', SITA EN EL NÚMERO 1 DE LA MADRILEÑA CALLE DE SANTA BÁRBARA. COMENZADA SÓLO DOS MESES ANTES DE LA FECHA CITADA, LA EDICIÓN SE PUDO LLEVAR A CABO EN TAN BREVE TIEMPO GRACIAS A LA CELERIDAD DEL PROGRAMA INFORMÁTICO AMADEUS, MANEJADO POR LOS HÁBILES DEDOS DE LOS OPERARIOS DE 'MÚSICA MUNDANA'. EL EMPEÑO DEL PRESIDENTE DE LA DIPUTACIÓN DE LEÓN, DON ALBERTO PÉREZ RUIZ, LA DILIGENCIA DEL EDITOR, DON GREGORIO G. MAQUEDA Y LOS DESVELOS DEL AUTOR, DON MIGUEL MANZANO ALONSO, DIERON EL IMPULSO NECESARIO A LA EDICIÓN DE LA OBRA.

Conservo también, como ya he dicho, un listado de uas 30 personalidades del mundo de la cultura, unos residentes en tierra leonesa y otros ausentes, pero muy vinculados a ella, y las respuestas de agradecimiento por el envío de la obra y de encomio, alabanza y a veces aprecio de la misma. Y les doy a casi todas el relativo valor que tiene los que se escribe en este género de carta, en general tópico.

10. ACTIVIDADES VARIADAS RELACIONADAS CON LA MÚSICA POPULAR TRADICIONAL:

Congresos, cursillos, concursos, jurados, ponencias, conferencias, nombramientos, artículos de prensa, escritos varios...

Cuando muchos años después, al tratar de dar forma a la biografía retrospectiva que es esta *Vida de músico*, echo la vista atrás hacia la década de los 80 del pasado siglo, caigo en la cuenta de que fue la publicación del cancionero de Zamora lo que me fue dando un renombre que se fue ampliando con bastante rapidez. A lo que hay que añadir, al final de la década, la publicación de los dos primeros tomos del *Cancionero Leonés*, que por sugerencia mía, aceptada de buen grado por la Diputación de León, fue enviado a más de una veintena de los musicólogos más renombrados en aquella época. De muchas de estas actividades, sobre todo ponencias, conferencias y escritos varios, doy referencias detalladas en el apartado de esta misma página web titulado *Escritos en pdf*. De la mayor parte de las otras me quedan los esquemas que desarrollé directamente ante los respectivos auditorios. Y también, la mayor parte de ellas las ordené y fueron publicadas en un grueso tomo de 904 páginas que pasó a formar parte del catálogo de publicaciones de CIOFF España, con el título *Escritos dispersos sobre música popular de tradición oral*.

Al margen de los datos, de los que queda constancia en las otras entradas de esta página web, quiero comentar aquí la repercusión que fueron teniendo en mi vida, los recuerdos que me quedaron y la forma en que unos acontecimientos fueron abriendo camino hacia otros. Creo poder afirmar que durante esta década ocurrió la transformación de lo que comencé siendo, un buscador de canciones populares de mi tierra zamorana, en la que comencé este oficio, emulando a los que, por el conocimiento que tenía de su obra, fueron mis maestros, desde las páginas de los cancioneros que recogieron y publicaron, en lo que termine por ser: uno más, el (pen)último de los pertenecientes a esta generación de buscadores de tesoros musicales en la memoria de las gentes del ámbito rural. La noticia y el conocimiento del *Cancionero de Folklore Zamorano* (1982), y del *Cancionero Leonés* unos años después (1988) fueron, sin duda alguna, los dos hechos que me dieron renombre en el gremio de los musicólogos más activos, la mayor parte de los cuales ejercían en el Conservatorio Superior de Madrid, y otro grupo de ellos que estaban relacionados con las actividades de investigación y de interpretación que tenían lugar en Zaragoza, con el apoyo de la *Sección de Música Antigua de la Institución 'Fernando el Católico'*. Algunos de ellos, según pude saber después, habían formado parte unos años antes del jurado que me concedió los dos premios de investigación musical convocados por el Ministerio de Educación y Ciencia, como he dejado relatado en el tramo anterior. Las diversas y cada vez más frecuentes llamadas que fui recibiendo para tomar parte en actividades relacionadas con la música popular tradicional, lo que por entonces se denominaba corrientemente *folklore*, fueron debidas, sin duda, a esta red de relaciones que se establece en la memoria.

El Certamen de Música Folk de Tarifa

Una de las primeras llamadas a participar como jurado me llegó de Salamanca, de parte de Ángel Carril. Sus comienzos como intérprete de un repertorio de canciones salmantinas y la publicación de una pequeña antología que él había recogido le dieron cierto remombre como intérprete de canción folk y le abrieron camino como profesor de canto en la antigua Escuela de Folklore Salmantino, fundada varios años antes por Pilar Magadán (que, todo hay que decirlo, se fue sintiendo poco a poco empujada hasta quedar fuera –nunca quiso defenderse– del invento que ella misma había puesto en marcha). Fuera como fuese, al poco tiempo consiguió Ángel la fundación de lo que vino a llamarse Centro de Cultura Tradicional, dependiente de la Diputación de Salamanca, y gestionado por él. Y fue casi simultánea a estos ajetreos la primera llamada que él me hizo a tomar parte como jurado en un denominado *Certamen de Música Folk de Tarifa* que en el año 1980 ya iba por su V edición y del que él era uno de los organizadores desde sus comienzos. El aspecto ‘laboral’ de esta actividad no era para quedar herniado, a la verdad. El certamen duraba tres días consecutivos, durante los cuales los componentes del jurado íbamos depurando la selección hasta llegar a la asignación de los tres premios, que se concedían a los mejores en interpretación, en investigación y en rigor instrumental. Aclararnos los miembros del jurado acerca del significado de estos tres términos nos llevó una larga discusión, que ni al final nos quedó clara. Porque nos preguntábamos qué había que entender por *mejor interpretación*, *mejor investigación*, y sobre todo qué significaba *rigor instrumental*.



ÁNGEL CARRIL

Al final terminamos por juzgar todo en bloque y premiar a los tres que nos parecieron más respetuosos y al propio tiempo más atractivos en los ‘arreglos musicales’ del supuesto ‘original’ que cada grupo habría recogido y presentaba, siempre teniendo en cuenta que la parte de trabajo ‘creativo’ que tuviera cada interpretación tenía que ser respetuosa con la naturaleza musical del documento. Pero siempre quedó una duda bajo las largas discusiones: si la música popular tradicional está en proceso de desaparición donde siempre estuvo presente, ¿cuál será la mejor forma en que puede pervivir la pequeña parte que podrá supervivir? ¿La que respetando su melodía, ritmo y textos sea objeto de un tratamiento discreto que no desnaturalice su sonoridad? ¿O la reproducción idéntica al original: ‘Así cantaba esto mi abuelo y así lo canto yo, tal cual’? Y nos quedó en el aire el gran interrogante, que entonces, cuando todavía no había muerto la tradición en la mayor parte de la geografía rural, se abrió a nuestras consideraciones: ¿Los intérpretes folk están contribuyendo a reavivar la canción popular ‘en su hábitat’? ¿O más bien contribuyen a lo contrario, a silenciar cada vez más lo poco que queda de esa tradición?

(Si algún lector está interesado en este tema, puede encontrar una reflexión amplia en esta misma página Web (Inicio, Entradas Web) adonde he trasladado el epígrafe del mismo título que escribo en el estudio introductorio al Cancionero básico de Castilla y León. El título, “Los intentos de recuperación y conservación de la canción tradicional. Una mirada crítica sobre las músicas folk, de raíz y de fusión”, deja claro lo que después de casi

40 años después de aquel Festival de Tarifa he llegado a pensar sobre estas músicas.)

Pero dejando a un lado estas dudas, lo mejor que por mi parte me quedó de estas jornadas fue el inicio de unas relaciones profesionales con personas muy sensibles al mundo de la canción popular, en proceso de desaparición, y por mi parte, el comienzo de una relación duradera con un músico extraordinario, José María Martínez, director de coro, compositor, organista con título superior, y fundador del Conservatorio de Música de Avilés, que ha logrado mantener activo durante más de tres décadas. Esta relación sigue perdurando hasta hoy mismo, cuando escribo estas líneas después, de varias décadas. Y como premio al 'trabajo' como componente del Jurado, la estancia en un apartamento de primera clase en la urbanización El Cuartón, lugar de residencia veraniega nada menos que de Alfonso Guerra, que por entonces ostentaba su plenitud de poderes. La invitación a Tarifa se repitió al año siguiente, y también el origen de nuevas relaciones profesionales y amistosas. Así que, ¡Viva Tarifa y su Festival Folk!, como terminamos aclamando al año siguiente los componentes del jurado.

Aquella residencia de 'alto stranding', como suele decirse, junto con la placidez de unas jornadas divertidas, vividas entre gente amiga, y rematadas con la diaria invitación a la cena de los componentes del Jurado y sus acompañantes (yo viajé con mi mujer el primer año, y el segundo con mis pequeños hijos, y era la costumbre), me descubrieron todo un mundo que desconocía. Concursos, jurados, congresos encuentros, jornadas,... siempre o casi siempre se organizan a gastos pagados (viaje, estancia y manutención), subvencionados por algún organismo oficial que se encarga de una parte muy importante de los gastos de quienes, como especialistas, son invitados a intervenir como conferenciantes, ponentes, miembros de un jurado o intervinientes. Y como es lógico que los favores se devuelvan, en cada uno de estos mundos se va formando una red cada vez más amplia de relaciones más o menos amistosas que se alimentan y fortalecen durante estas jornadas de 'trabajo especializado'.

Consecuencia de esta relación 'profesional' con Angel Carril (yo también le había invitado a él a uno de los últimos recitales de canción popular que organicé dentro de las actividades del Aula de Música) fueron dos encargos de gran envergadura e importancia, cuyo resultado fueron dos publicaciones de gran interés por su contenido. La primera fue la edición en España de la obra *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal*, que contiene la obra recopiladora (985 canciones populares de España y Portugal) de Kurt Schindler, el músico de origen alemán que, después de una intensa actividad musical, recaló en Nueva York, desde donde viajó por España y Portugal a la búsqueda de sonoridades nuevas para la coral que allí había fundado. La segunda, *Páginas inéditas del Cancionero de Salamanca*, recoge, clasifica, estudia y edita las 497 fichas musicales archivadas en el Departamento de Musicología del C.S.I.C., fruto de las misiones de recopilación encomendadas por el Instituto Español de Musicología en los años 1944-1950 a dos figuras señeras del estudio de la música popular española, Aníbal Sánchez Fraile y Manuel García Matos. De la calidad e importancia de estas dos publicaciones, que editó el Centro de Cultura Tradicional de la Diputación de Salamanca, del que era director Ángel Carril, doy noticia y detalle en la entrada *Trabajos de investigación*, de esta misma página Web.

El Primer Congreso de Etnología y Folklore de Castilla y León (Soria, 1985)

Este evento-invento fue organizado por Luis Díaz, que había recalado ya en España después de una estancia en una universidad de EE UU, no sé en cuál, pero me suena Berkeley, donde debió de ponerse al día sobre nuevas tendencias y denominaciones en el campo de lo que hasta entonces se venía llamando *folklore*. Fue él quien me pidió preparar una conferencia. Acepté disertar sobre *La canción popular en Castilla y León* y él me dio su acuerdo, no sin modificar el título añadiéndole un término que entonces empezaba a formar parte del vocabulario de los especialistas, que ya comenzaban a estudiar en la música popular todo lo que no es música y a autodenominarse *etnomusicólogos*. Nuevo gremio que, dicho sea de paso, comenzó a mirarnos por encima del hombro a los estudiosos de la canción popular tradicional, a quienes apodaban *folkloristas*. Con lo cual, más por calidad del programa que por argumento del contenido, mi ponencia aparecía en el listado con el título *Etnomusicología y canción popular en Castilla y León*.

Lo que más recuerdo de aquel encuentro fue la aclaración que me vi obligado a hacer (me tocó moderar una mesa sobre temas musicales) a un gran estudioso de la obra recopiladora de Kurt Schindler, Israel J. Katz, que por entonces era apenas conocida en nuestro país, debido a que había sido publicada solamente en Nueva York. Por entonces ya disponía yo de una copia de aquella vasta antología, que me había facilitado Joaquín Díaz. Después de referirse al autor y a su trabajo recopilatorio, de indudable mérito por su calidad y por la cantidad de documentos que la integran (1985),

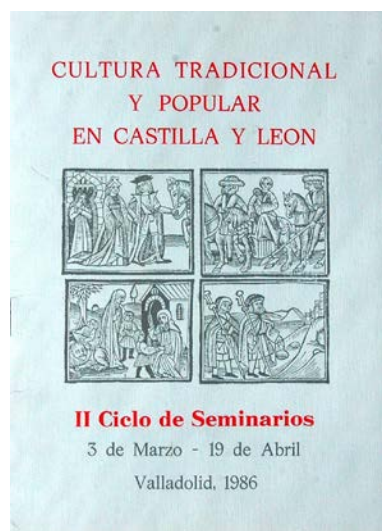


Mesa del Congreso. A mi derecha Luis Díaz y a mi izquierda Israel J. Katz.

añadió una consideración que a mí me hizo saltar en cuanto terminó su disertación. El Sr. Katz había afirmado sin rodeos que la recopilación de Schindler era la más fiable de todas las que se habían hecho antes de él, es más, la única fiable, por el hecho de que había sido realizada a partir de grabaciones sonoras transcritas puntual y literalmente a partir del sonido de un aparato mecánico que las reproducía tal como habían sido cantadas. Yo defendí apasionadamente los cancioneros de Olmeda, Ledesma, Marazuela, entre otros, y naturalmente, también mi cancionero de Zamora. Y ello me dio ocasión a explicar en mi ponencia, que siguió a la suya, que mi forma de transcribir era la misma que la de Schindler, cosa que se podía comprobar escuchando las grabaciones que yo mismo fui haciendo desde el principio recogiendo materiales sonoros para mi obra. Pero aunque la discusión se desarrolló en un tono bastante alto, fue respetuosa por ambas partes. Defendí con firmeza que yo también estaba seguro de la validez documental de los vetustos cancioneros, realizados por compositores acostumbrados a escribir lo que como músicos creaban, y en este caso escuchaban. Pero lo mejor de este lance fue que allí nació una relación y una amistad profesional que ha durado mucho tiempo, y que más adelante contribuyó a que la obra de Schindler fuera publicada, por iniciativa del Ángel Carril, por el Centro de Cultura Tradicional de la Diputación de Salamanca, con sendos

trabajos introductorios de Israel Katz y de Miguel Manzano, como ya he dejado escrito

En la misma línea, y organizado también por Luis Díaz en el marco de actividades de un nuevo invento denominado con el novedoso título *Instituto de Estudios Etnológicos*, dependiente de la Consejería de Educación y Cultura de la Junta Autónoma de Castilla y León, en colaboración con la Universidad de Valladolid, se impartió un *Segundo Ciclo de Seminarios sobre Cultura Tradicional y Popular en Castilla y León*. Al lado de los nombres de Vicente Elías, Mercedes Cano, Claudio Esteva, Honorio Velasco y el propio Luis Díaz, encargados de la organización de grupos de conferenciantes, se me asignó a mí la del Seminario B, titulado *Introducción a la Música Tradicional*. Al que invité como conferenciantes a José Luis Alonso, Doctor en Filología, al que ya me he referido en un tramo anterior, a Ricardo López Serrano, Catedrático de Lengua y Literatura Española de I. B., autor de un estudio sobre metodología de recogida de materiales de literatura oral, y a Ángel Barja, compositor renombrado y profesor en el Conservatorio de León. Entre una nómina de conferenciantes invitados en la que figuraban nombres de personajes muy conocidos como autores de trabajos y publicaciones relacionados con la cultura popular tradicional de Castilla y León, como eran José Delfín Val, José Manuel Fraile, Ignacio Sanz, Ángel Carril y José Luis Alonso Ponga, me pareció un tanto extraño que no apareciera Joaquín Díaz, que por entonces ya se había labrado el renombre de ser el especialista más conocido y cualificado en el campo de los conocimientos que figuraban en el programa. Y que además ya tenía en marcha todo el complejo museístico-bibliotecario-musical que había conseguido erigir en Uruña, que comenzaba a ser un centro de peregrinación al que todos los iniciados iban a alimentarse e instruirse en cultura popular.



Cursos de Dirección Coral en Medina del Campo: Aspectos teóricos y Repertorio (1985, 1986 y 1987)

Estos cursos, que duraron unos 10 años consecutivos, fueron una de las actividades más fructíferas en la preparación de directores de coro en Castilla y León. Organizadas y coordinadas por José María Morate, un vallisoletano a quien la ciudad debe un buen número de iniciativas en el campo de las actividades musicales, reunieron una plantilla fija de 'profesores', entre los que estaban Daniel Vega, que explicaba teoría y práctica del contrapunto, y Javier Busto director y compositor de música coral, que explicaba la teoría y enseñaba la práctica de la dirección coral. Otros, como fue mi caso



Curso II de Dirección Coral

éramos invitados para impartir una base teórica sobre determinados repertorios. Estos cursos llegaron a ser un acontecimiento en el campo de la formación de directores de coro. Por ellos pasaron un buen número de profesionales de la dirección, la composición y la investigación, como Marcos Vega, Ángel Barja, Leoncio Diéguez, Pedro Aizpurua, Dámaso García Fraile y Octav Caleyá.

El alumnado se alojaba en el Castillo de Medina del Campo, en un régimen de semi-internado que permitía aprovechar el tiempo al máximo. Además del buen recuerdo de la convivencia con profesores y alumnos, mi asistencia durante tres de los cursos me dio a conocer a un buen número de personas muy activas e ilusionadas con la música. Y además aquellas jornadas densas de contenido y apretadas de horario fueron para mí una buena ocasión de dar a conocer a los asistentes una buena parte del repertorio coral del grupo Voces de la Tierra por medio de la obra *24 Canciones Zamoranas...*, que había terminado de editar, con ayuda de la Junta de Castilla y León. Además de estas aporté al repertorio del tercer curso otras tres obras: las dos que compuse para el concurso de canción en catalán, *Assaig de cantic en el temple* y *Donam la má*, y una que compuse expresamente para el curso, la *Canción de boda*, que incluí en el *More Hispano*, en un arreglo coral que conserva la misma armonía extraña y sorprendente de un sistema melódico que tiene el Si como sonido básico. De vez en cuando me llega alguna noticia o leo en algún programa el título de alguna de aquellas composiciones corales interpretada en un concierto. Cosa que siempre agradece quien ha dedicado tiempo a la composición de una obra vocal, que si ha de tener un destino amplio, debería tener también, además de una realización atractiva para un coro, unos límites dentro de los que hay que mantenerse si se quiere escribir algo que se cante más de una vez.



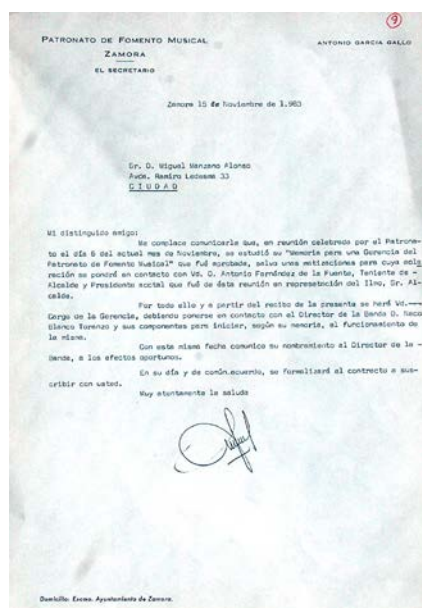
Obra estrenada en el Curso

Dos nombramientos inesperados.

Un tanto sorprendentes para mí, estos dos nombramientos, que casi terminaron en 'sucesos', tuvieron lugar también hacia la mitad de la década a que me vengo refiriendo en este tramo. El primero me llegó de la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Zamora, y fue para **Gerente del Patronato de Fomento Musical**, entidad cuya presidencia correspondía directamente a la Alcaldía, y de la que formaban parte el Ayuntamiento, la Diputación, creo recordar que la Junta pro Semana Santa, y alguna representación del ámbito del Comercio. De este organismo me había hablado muchas veces el maestro Blanco, Director del la Banda de Música de Zamora, siempre quejándose de la precariedad de medios que generaba, insuficiente para las necesidades de la Banda, no sólo en cuanto a retribuciones a los músicos, sino incluso en cuanto a dotación de los materiales necesarios: instrumentos, atriles, partituras...

Es el caso que la Banda de Música de Zamora, que con el trabajo y el empeño constante del maestro Blanco había llegado hasta donde podía llegar con los escasos medios de que disponía, que precisamente eran los que proporcionaba el Patronato, entró en una rápida decadencia con la jubilación del director, y estuvo 'dando bandazos' (en aquella situación era lo suyo, claro) durante algún tiempo. Como salvador de la situación fue llamado algún tiempo después el hijo mayor del maestro Nacor Blanco (padre), músico 'todo terrero' que en tiempos heroicos para la música en Zamora ejerció como pianista, violinista, profesor de piano y mantenedor de una tienda de música que era el único punto de venta donde podíamos encontrar partituras quienes las necesitábamos. Lo que la música de las décadas centrales del siglo pasado le debe a este hombre sabio (su figura encajaba perfectamente en lo que se suele llamar 'un buen músico'), paciente, sencillo y afable no ha tenido el lugar que debe en las crónicas. Pues bien, su hijo mayor, Nacor Blanco Toranzo, había tenido que dejar Zamora para buscarse la vida en Madrid, en virtud de su alto nivel de pianista (al menos eso se decía: que Zamora era muy poco para un músico tan grande), fue reclamado (ignoro si ya había vuelto de Madrid) para ser el restaurador de la Banda de Música. Llegó, pues, el hijo de Nacor Blanco, tocayo de su padre, al que se encomendó la misión de restaurar la actividad de la Banda. Y después de algún tiempo, por lo que se oía decir, no fue capaz de encontrar la solución adecuada para dominar a aquella grey de músicos bravíos, algunos de los cuales todavía subsistían desde los tiempos del maestro Haedo. Sin entrar a fondo en las causas, que desconozco en detalle, sí puedo decir lo que se comentaba: que el nuevo director no encontraba la manera de poner 'orden y concierto' en un grupo tan dispar en edades, experiencias viejas y nuevas, nivel profesional y exigencias variadas. Con las agravantes, que persistían, de la escasez de medios económicos y el escaso estímulo de tres o cuatro actuaciones cada año.

Y fue en este momento cuando alguien en el Ayuntamiento, regido entonces por el PSOE, se debió de acordar de mí (me quedaban muchos amigos en el partido del que fui fundador, y también el primero que se dio de baja, juntamente con mi mujer y mi cuñado, como ya he relatado) para sugerir que se me propusiera como 'gerente' de la Banda de Música. Pedí un tiempo de espera, cambié impresiones con alguno de los músicos con el que tenía buena relación, me entrevisté también con Nacor, escuché sus quejas y las dificultades que había encontrado, y una vez que se me propuso oficialmente (conservo el documento), acepté el cargo 'por amor a las cosas', como se dice, por ver si podía hacer algo por reanimar la banda. Redacté una memoria de la que no conservo copia, cuyo contenido esencial recuerdo: dos o tres ensayos semanales obligatorios, con retribución, aunque fuese modesta, para los músicos, asistencia también obligatoria bajo sanción económica, un concierto cada mes, además de los que el calendario festivo venía marcando desde décadas



Propuesta de nombramiento de Gerente del P. de Fomento Musical

atrás, y una paga digna para el Maestro. (Conviene recordar que el Maestro Blanco recibía la retribución correspondiente a su categoría y antigüedad, por pertenecer, previa oposición, al organismo nacional denominado Cuerpo de Directores de Banda.) Aceptó el Ayuntamiento, y partir de la fecha se abrió un tiempo de prueba y de espera, hasta ver cómo iban marchando las cosas. Y aquí se borran mis recuerdos, pues una vez que las partes se entendieron creo que debieron de comenzar los ensayos, porque medio año después de aquello la Banda interpretó un corto recital en la Plaza Mayor durante las Fiestas de San Pedro.

El final de este amago de nombramiento fue penoso para mí y grotesco en su itinerario. Un buen día, por aquel verano de 1985, me entero de que en el periódico local sale una entrevista al nuevo Presidente del PSOE (omito el nombre), cuya junta Directiva, recién renovada, estaba por entonces en diarias peleas intestinas (que hoy, cuando escribo esto –marzo de 2015–, no sólo no han acabado, sino que además están terminando con el Partido en Zamora, según oigo decir) con las que Prensa y Radio hacían su agosto (¡cierto que era por aquellas fechas calurosas!). En aquella entrevista, de pasada, aludía a mí como ‘un paniaguado del PSOE’, que había sacado tajada de mi paso por el Partido porque conservaba ciertas amistades que me había premiado con un cargo retribuido. ¡A mí, que sin pedir ni percibir un solo duro, había estado buscando soluciones y ‘templando gaitas’ para que la Banda empezara a funcionar con cierta normalidad! Como venía siendo habitual desde algún tiempo atrás, cada vez que alguien de la Directiva (también omito el nombre) le agitaba las neuronas al muñeco de paja que era el Presi´, éste se ponía a disparatar y a disparar hacia donde le indicaban quienes se dedicaban a alborotarle el cerebro. Por eso debió de salir mi nombre, como uno de los que formaban parte de una de las dos ‘facciones’ en que el Partido estaba dividido, una de las cuales era mayoría en el Ayuntamiento y la otra en la Junta Directiva. El resultado fue que al día siguiente de enterarme de aquel infundio presenté la dimisión de mi cargo, para el que todavía no había sido nombrado, y casi sin haber hecho uso de él, excepto en el primer impulso. Y desde entonces hasta hoy no volví a querer saber nada, ni de la Banda de Música, ni del Patronato de Fomento de la Música. Al cual tendré que volver a referirme para contar en qué ‘ente’ se llegó a convertir el tal Patronato al paso de unos pocos años.

El caso es que como ‘los medios’ venían haciendo su agosto informativo del panorama político con sólo preguntar a los informadores de que disponían en cada demarcación. Salió mi nombre en la prensa, y también en la radio, como uno de los que andaban en las peleas, tomando partido por los que me habían premiado con una prebenda. Yo no quise alimentar las habladurías respondiendo en los medios, pero sí aproveché la ocasión para responder en una carta privada que dirigí al Director de la SER, y que por fortuna conservo. La reproduzco aquí para que en su día contribuya a que se sepa, y acaso se escriba, la historia verdadera de lo que fue aquella época turbulenta, la de la primera crisis del PSOE en Zamora.

Zamora, 6 de marzo de 1985

S. D.
Director de Radio Zamora.

Sr. Director:

Para conocimiento y satisfacción de Vd. y de algunos de sus colaboradores, le comunico que, a consecuencia de las chapuzas informatorias en que mi nombre salió por la antena de Radio Zamora la semana pasada, son varias las personas que me han preguntado en qué líos ando metido otra vez. Ello demuestra que el procedimiento, tan viejo como falto de ética, de enturbiar el contexto de una información en la que sale a la luz un nombre propio funciona bien, y sigue siendo eficaz para confundir a las personas sin criterio ni capacidad de juicio, a las que preferentemente se dirige la radio comercial.

No es la primera vez que esto ocurre respecto de mí en esa emisora. Pero la forma en que ahora se ha procedido demuestra todavía mayor torpeza que en ocasiones anteriores. Porque esta vez se han sacado a colación situaciones viejas y pasadas (de las que yo, por otra parte, no tengo razón alguna para avergonzarme) con el único objeto, al parecer, de que mi nombre salga salpicado, al ir al lado de los de otras personas que, según dicen, andan afanadas en alguna batalla política en la que yo no tengo, ni tuve jamás, arte ni parte, mientras que Radio Zamora sí parece tenerla. Ello demuestra dos cosas: primera, que las fuentes de información de esa casa andan muy poco al día, lo cual debería ser grave entre profesionales; y segunda, que cuando Radio Zamora toma partido en contra de alguien, cosa perfectamente lícita, no se para a discernir acerca del daño que puede hacer a personas a las que nada importan tales batallas, lo cual ya no es tan lícito.

Como consecuencia de ello ocurre, y es de común dominio, que en momentos y épocas muy determinadas, de campaña, diríamos, el espacio que ahí llaman "informativo" (un poco enfáticamente, reconózcanlo) se aleja todavía mucho más que habitualmente de la mínima objetividad que un parte de noticias debería tener, y degenera en algo que muy poco o nada se le parece.

Es duro esto que le digo, pero así lo pienso, así lo escucho decir a mucha gente, y así lo manifiesto, sabiendo a qué me expongo. Me dirá Vd., quizá, que en tiempo de estrechez no siempre se puede pagar a buenos profesionales de la palabra, y hay que conformarse con lo que se ofrece a bajo precio, aunque vuelva de rebote. Y a esto yo le respondería dos cosas. Primero, que buscando se encuentra. Colaboradores tiene usted que, a fuerza de echar imaginación y valor al oficio, logran hacer interesantes ciertos espacios y hacen olvidar por un rato las servidumbres (a veces inconfesables, aunque siempre detectables) de la radio comercial. ¿Por qué no podría ser así la plantilla entera? Y segundo: que Vd. como sabe, es el último y principal responsable de lo que en esa casa salga a la antena. Ignoro el grado de autonomía que Vd. tiene. No sé si ese enfoque tan "alternativo" que ahí se da a la información le viene a Vd. impuesto por fuerza mayor o es de exclusiva de Vd. mismo. En cualquier caso, es Vd. quien deberá responder del daño que ahí se ha hecho, si en alguna ocasión se complican las cosas y se demuestra por vía legal que hay agresiones verbales motivo de delito. Y aunque es cierto que quien juega sucio suele tomar buenas precauciones para aparecer con las manos limpias, en cualquier descuido se podría romper el cántaro que va a la fuente. Tenga Vd. por seguro que yo estoy indagando por si esto ya ha sucedido, y que espero pacientemente, por si un día pudiera suceder. Porque no soy de aquellos que ponen la otra mejilla, ni de los que olvidan fácilmente.

A pesar de esto último, le rogaría, aun sin mucha confianza de conseguirlo, que en esa casa se olviden de mí para siempre, para lo bueno y para lo malo. Lo malo, si un día lo hubiere, ya se haría público sin que Vdes. lo airearan: habría mucha gente interesada en divulgarlo. Y lo que yo pueda hacer de valioso, si es noticia que interesa, tampoco necesita de Radio Zamora para que se entere quien debe estar informado. Y le pido esto con sentimiento, porque en esa casa quedan personas que sé que me aprecian y con quienes nunca, hasta ahora, me he visto obligado a no colaborar en lo que sé hacer.

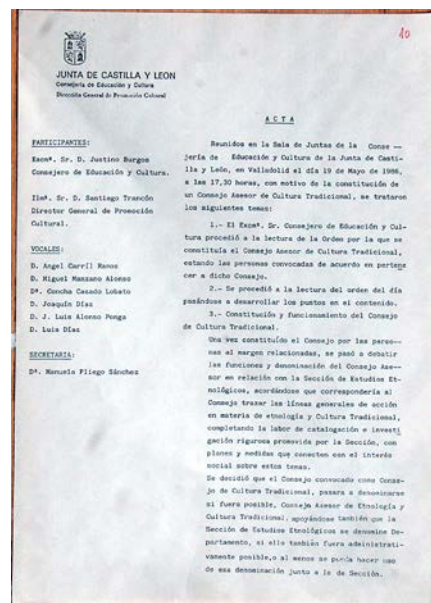
Sin otro particular, MIGUEL MANZANO.

Que la carta tuvo efecto, lo he venido comprobando hasta hoy mismo. (Escribo esta línea en marzo de 2015.) Por mi parte sólo he acudido dos veces desde entonces a Radio Zamora para participar en una información colectiva, pues me pareció obligado por solidaridad con quienes me lo pedían, por lo que estaba seguro de que no me iban a cerrar la puerta. Y por parte de Radio Zamora, ya podía yo hacer hasta milagros, que nunca saldrían por la antena de la Ser. Lo cual no ha impedido que, lo que de meritorio he venido haciendo en mi campo profesional se conozca mucho más allá del Puente de Villagodio (límite occidental de la ciudad), hasta donde lo haga llegar el valor o el mérito que tenga.

El segundo de los nombramientos a que me he referido más atrás fue tan inesperado como el primero: nada menos que como **Vocal del Consejo Asesor de Cultura Tradicional**, cargo que compartiría con Angel Carril, Concha Casado, Joaquín Díaz, José Luis Alonso Ponga y Luis Díaz. La finalidad de este otro ente, que nació en 1986 como respuesta de la Junta de Castilla y León al impulso que iban tomando los trabajos espontáneos y privados de personas interesadas por la conservación del patrimonio cultural, material e inmaterial, quedó más o menos definida en el texto del acta, en el que se afirma *“que correspondería al Consejo trazar las líneas generales de acción en material de Etnología y Cultura Tradicional, completando la labor de catalogación e investigación rigurosas promovida por la Sección, con planes y medidas que conecten con el interés social sobre estas tareas.”*

Yo ya no recuerdo muy bien cuántas veces asistí a las reuniones de este Consejo, pero no fueron muchas durante los diez años en que formé parte de él. Y fue precisamente en una de las últimas, cuando se trató el asunto de crear un museo etnográfico que recogiera, catalogara y expusiera los fondos y colecciones relacionados con cualquier aspecto de la cultura tradicional, y cuando se consiguió que fuera Zamora la ciudad donde se ubicara aquel futuro ente. La razón, de peso, que expusimos varios de los participantes, fue que la parte más numerosa de los objetos de todo tipo que irían a parar al museo sería la que se había logrado reunir en Zamora con fondos de la Caja de Ahorros Provincial, a impulsos, sobre todo, de dos personas que pusieron el empeño de reunir aquellos fondos: Antonio Redoli, director de la Obra Social de la entidad, y Alfonso Bartolomé, pintor, responsable del Aula de Pintura que dependía de la misma Obra. Por las razones que fuera, muy probablemente porque en aquel momento (alrededor de 1990) los fondos habían crecido muy rápidamente, se funda en Zamora el Museo Etnográfico con la amplísima colección de la que era propietaria la Caja de Zamora y otras aportaciones provenientes de varias instituciones o de colecciones privadas. En 1998 comienza la edificación del Museo, que se inaugura cuatro años después.

Durante los dos primeros años se hace cargo del museo la Fundación Siglo, de la que formaba parte Joaquín Díaz. Durante ese tiempo se originó



Nombramiento del Consejo Asesor de Cultura Tradicional

una gran polémica entre profesionales y titulados en las especialidades que de alguna forma tocaban el amplio campo de los objetos que el museo iba a albergar, y se defendieron posturas muy encontradas entre diversos aspirantes a un puesto muy ambicionado. Y finalmente el Museo Etnográfico de Zamora se abrió al público el 1 de mayo de 2004. Cuando mi narración llegue al tramo correspondiente a esas fechas volveré sobre este tema, que dejo aquí de momento. No sin antes hacer referencia al final de mi relación con el Consejo Asesor de Cultura Tradicional, que también fue por una renuncia mía provocada por una situación muy parecida a la que me había llevado a la que he relatado en el epígrafe anterior. Lo dejo aquí relatado aunque sucedió unos años después, pero dentro del itinerario evolutivo del Consejo Asesor de Cultura Tradicional al que yo todavía pertenecía.

Es el caso que con ocasión de la presentación de la antología *La música tradicional en Castilla y León*, editada conjuntamente por Radio Nacional de España y por la Junta de Castilla y León (a ella tengo que referirme ampliamente en su momento), se dio cita allí a la *crème de la crème* de la etnografía y antropología de nuestra Comunidad. A mí me tocó intervenir con un brevísimo discurso, por mi condición de recopilador y editor de cancioneros y por mi estrecha amistad y relación 'profesional' con Gonzalo Pérez y Ramón Marijuán, los mayores corre caminos a la búsqueda de canciones y toques tradicionales por toda Castilla y León, para su difusión por Radio Clásica por medio de los programas *Raíces* y *El Candil*. Cuyo resultado, muy resumido, era la espléndida antología, 10 CDs, que se presentaba en un acto solemne presidido por el Presidente (¡por quién iba ser!) Juan José Lucas. El acto terminaba con un lunch a todo pasto, que comenzó, como es costumbre, por discretos diálogos en tonos medios, y fue creciendo con los vapores de los vinos con denominación de origen hasta las alegrías, felicitaciones y promesas que se hacen en voz alta cuanto la lengua se calienta: '¡Puedes contar conmigo, escíbeme con todos los detalles de tus proyectos!' Estas palabras me dirigió en aquel 'encuentro de notables' el entonces Director General de Patrimonio y Promoción Cultural. Yo me las creí, animado por el tono desbordante en que me las dijo. Y fiado de ellas le envié un detallado informe sobre todo lo que a mi juicio faltaba por hacer en el campo de la música popular de tradición oral en nuestra naciente Comunidad. No conservo copia del informe, pero sí de una carta con la que respondí a otras dos tuyas, que sucedieron a la que yo le envié. Merece la pena trasladarla aquí, porque refleja muy bien la impresión que recibe quien, fiado de una promesa de ayuda, pone ilusión en un proyecto que espera realizar. Omito en la copia de la carta los datos personales, por deferencia.

Zamora, 21 de abril de 1996

D. N. N. N.

**Director General de Patrimonio y Promoción Cultural
Junta de Castilla y León. VALLADOLID**

Muy honorable Director:

Por las presentes respondo a las dos cartas que recientemente me han llegado de esa Dirección.

La primera de ellas, de fecha 25 de marzo, es lo que se suele llamar corrientemente 'tirar balones fuera'. Para empezar, no creo que ni siquiera la hayas leído antes de firmarla, a pesar de su brevedad, porque creo que tiene dos garrafales que se detectan a primera vista. Pero esto es lo de menos. Lo que me parece de muy mal estilo desde tu cargo es que me respondas tarde y mal ("Nos ha parecido un proyecto interesante, sobre todo lo que se refiere al Cancionero Infantil") a un escrito que tú mismo me pediste y que yo redacté

con cierto detalle, para ayudarte a ver un panorama con amplitud, como material previo para otra entrevista contigo, que tú mismo prometiste también. En esa entrevista, según creí entenderte, creo que correctamente, el día de la presentación de la Antología de Canción Tradicional de Castilla y León (yo al menos no había bebido en exceso), íbamos a hablar largo y tendido acerca de proyectos que se podrían poner en marcha en el campo de trabajo en el que yo me muevo. ¡Ingenuo de mí, que pensé que me hablabas en serio! Llevado por aquella aparente sinceridad tuya, te dije todo lo que pensaba que se podía hacer con nuestra música tradicional. Me dije a mí mismo que ya era hora, por fin, de que en esta tierra se empezaran a hacer cosas que en otras ya se llevan haciendo desde hace décadas. Tu telegráfica respuesta, con la que te quitas de encima un asunto baladí para ti, me ha dejado claro que se te calentó la boca en aquella convención institucional.

Pero hay más. La segunda carta, de fecha 9 de abril, me demuestra que no has llevado el asunto por donde yo creo que era su camino. Porque en mi carta yo no te hice ninguna petición concreta que hubiese que llevar a un Consejo Asesor (¿De Arqueología, o de Etnografía?, que no me aclaro a la vista de las cartas.) Se trataba simplemente de unas cuantas ideas para una toma de contacto personal contigo, como me sugeriste. El hecho de que la hayas llevado al Consejo Asesor de... lo que sea, y la apreciación de que "nos ha parecido un proyecto interesante" (¡qué forma de matizar, de hilar fino!), me permite comprobar hasta dónde se entienden las cosas de música tradicional en el Consejo Asesor de... Eso.

Para terminar esta fastidiosa misiva, que me está costando trabajo redactar por el tono de insolencia que creo obligatorio darle, te manifiesto que me decepciona mucho que en otras tierras me pidan lo que aquí habría que retrasar, según tu respuesta, para "mejores tiempos". ¿Mejores todavía? No me echo un farol, me puedes creer, si te digo que no me faltan trabajos fuera de aquí, y si te manifiesto que no necesito a la Junta de Castilla y León para que vean la luz los que pienso hacer sobre esta tierra el día que tenga tiempo. Pero me duele que no los promueva, fomente y aliente quien tiene el deber institucional de hacerlo.

Y como final, te comunico por la presente que renuncio desde este momento y con esta fecha como vocal del Consejo Asesor de Etnografía del que se me invitó desde ahí a formar parte. La verdad es que no he asistido más que un año a la reunión. Y no me quedaron demasiadas ganas de volver, al comprobar que se trataba de administrar unas migajas del presupuesto para el estudio de "la cultura espiritual", que siempre lleva las de perder ante el cuidado de los bienes materiales, y de premiar con escasez esfuerzos e ilusiones muy grandes, que conozco muy bien. La renuncia que te hago me dispensa en el futuro de volver a ser invitado a algo que siempre llevé con incomodidad. Dala, pues, por firme.

Sin otro particular, y esperando "mejores tiempos", MIGUEL MANZANO.

Los cursos para profesorado de música de EGB

En cuanto la Música entró a formar parte de las enseñanzas de EGB, los centros de enseñanza se vieron en la coyuntura de encontrar enseñantes capacitados para impartir clases. Rápidamente surgieron iniciativas para la preparación de profesores, no encaminadas a proporcionar una titulación específica, que no existía, sino sobre todo a solucionar el problema de llenar las horas de programación de música con ayuda y orientación de personas que tuvieran alguna práctica como enseñantes en el ámbito privado. Para la enseñanza privada, regida básicamente por congregaciones religiosas, la preparación de estos docentes no fue difícil, pues al no exigirse todavía para la EGB una titulación especial (no había medios para conseguirla), cada colegio o centro enviaba a alguno de los que, dentro de cada congregación o comunidad, habían adquirido cierto renombre de 'músicos' en las casas de formación. Téngase en cuenta que la misa, algunos otros actos de culto y también algunas veladas de diversión siempre se celebraban con algunos cánticos, que

alguien tenía que enseñar, ensayar, entonar o acompañar en un teclado. Por ello, en cuanto una de las congregaciones religiosas con mayor presencia en el ámbito de la enseñanza puso en marcha la organización de cursillos de música para profesores de EGB, una verdadera legión de aspirantes abarrotó los cursillos de verano que se desarrollaban durante los meses de verano en varios puntos geográficos. Nunca tomé yo parte como enseñante en aquella institución. Pero sí en otros cursos de música que se organizaron 'por lo civil', por así decirlo.

En especial recuerdo **dos que tuvieron lugar en Salamanca**. El primero de ellos, todavía muy temprano (1979), lo impartí dentro del programa del *Seminario de Música Popular* en la *Escuela de Verano de Castilla y León*. Maestros y maestras en ejercicio ávidos de encontrar recursos pedagógicos para la enseñanza de la música en EGB acudían a estos cursos, de los que sólo sacaban algún provecho quienes dominaban, por lo menos mínimamente, la lectura musical y habían practicado el canto con cierta asiduidad.

Para el segundo fui invitado ya mucho después, cuando el colectivo de profesores de EGB consiguió que para ejercer la enseñanza de la Música en ese ciclo fuera condición indispensable tener el título de Maestro. Condición que provocó numerosos conflictos y no pocas plazas vacantes, tanto de enseñantes no titulados, aunque en muchos casos buenos pedagogos, como de otros que se consideraban acreditados por tener algún título conseguido en un conservatorio. Y fue sobre todo a este segundo curso al que asistieron un buen número de titulados en Magisterio que, teniendo alguna idea de música, decidieron acceder a este nuevo colectivo superando una prueba. Lo que pude percibir durante mi participación en aquel curso fue la preocupación casi general por conseguir 'materiales pedagógicos de pronto uso', prácticos, que resolvieran al profesor el problema de llenar los tiempos de clase. Después de aquel curso he vuelto de vez en cuando a ser reclamado para participar en algún otro cursillo para este colectivo. Los cursos, organizados en muchos casos por los propios profesores y profesoras de Música (o catedráticas y catedráticos, no lo sé muy bien) de las antiguas Escuelas Normales, convertidas en Escuelas Superiores de Profesorado de EGB, iban destinados sobre todo a proveer de recursos musicales (métodos de lectura, de entonación, de canto, de iniciación a algún instrumento –las fábricas de la flauta de pico y de los xilófonos y demás instrumental 'órffico' hicieron su agosto desde entonces, y no han parado–).

Recuerdo también en especial los **dos cursos que impartí en Badajoz**, con un intermedio de cuatro años. El primero de ellos fue para mí una experiencia muy gratificante. Asistieron un grupo de maestras y maestros que manifestaron un deseo de aprender música, de asimilar un repertorio de músicas basado en la tradición extremeña, como pocas veces yo he conocido en un colectivo que asiste a un curso. Para prepararlo, escogí una antología de las mejores canciones recogidas por Bonifacio Gil en los dos tomos de su cancionero extremeño, un total de 74 melodías con sus textos. Unas cuantas de ellas ya les sonaban, y se alegraron de encontrarlas en la selección. Pero otras muchas les eran desconocidas, y se veía cómo quedaban sorprendidos y contentos al comprobar la gran riqueza y variedad del repertorio tradicional de su tierra, que desconocían. Asistía además un grupo que, contagiado por la 'música folk' dominaba con facilidad las armonías señaladas con acordes de guitarra, y también algunos

instrumentos de percusión. El último día de los cuatro que duró el curso, ya dominado el repertorio, tuvimos la satisfacción de darnos un recital que nos dejó un recuerdo imborrable, a la par que el deseo de dar vida musical a las escuelas a partir de la canción tradicional. De aquel curso queda una grabación íntegra en un vídeo, que realizó la organizadora del curso, Asunción... (no recuerdo su apellido).

La cual, animada por aquel éxito que recordaba, volvió a organizar dos años después un segundo curso, al que volvió a invitarme. Contra mi seguridad de que se repetiría el resultado, el curso fue un desastre. Yo llevé el mismo repertorio, algo ampliado, comencé mis lecciones en la misma forma y me puse a animar a la asistencia a practicar, a cantar. Pero para mi sorpresa, no logré una respuesta positiva en el colectivo que asistía. Después de una introducción en que expoliqué el objetivo y la metodología del curso, comencé, como la vez anterior, a entonar las canciones del repertorio previamente repartido a los asistentes, el mismo de la vez anterior, pero me quedé solo cantando una y otra vez, corrido de vergüenza y con una sensación de fracaso y de ridículo que se repite cada vez que recuerdo aquella desagradable experiencia. Quedaba claro que aquel colectivo buscaba otra cosa muy distinta de

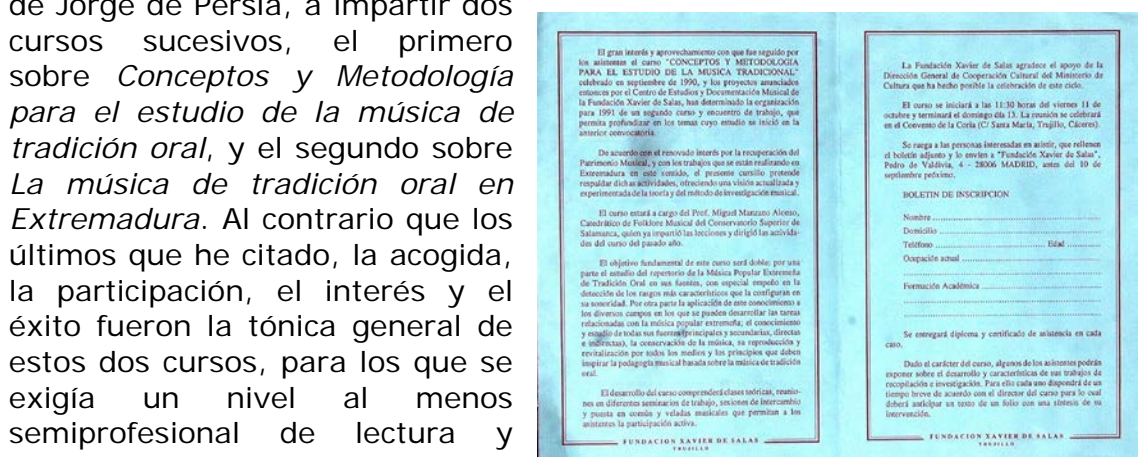


convertirse en actores y animadores de la música, de la canción. Evidentemente, venían buscando materiales de pronto uso y un recetario para aplicarlos a sus clases, simplemente para llenar un tiempo del horario. Los tres días que duró el curso fueron para mí tres jornadas de sufrimiento, que recuerdo con amargura. Me tuve que dedicar únicamente a explicar los esquemas que llevaba, a entonar yo mismo los ejemplos, y a dejar transcurrir el tiempo de cada clase de hora y media de duración. Quien haya pasado por un trance semejante recordará esa sensación de eternidad, de reloj que no avanza, de tener que hablar extendiendo la mirada por encima de las cabezas, para no encontrarse con ojos que se dirigen a otro punto al cruzarse con los tuyos, de angustia porque el tiempo se ha quedado parado. Tomando el café de despedida, Asun me pidió disculpas por el evidente fracaso, pues también se llevó una gran sorpresa, y yo me culpé a mí mismo, por no haber venido preparado, al faltarme información, para lo que se esperaba (¿) de mí.

Todavía volví otra vez, mucho tiempo después, a Extremadura, invitado por Pilar Barrios, a un curso organizado en Don Benito y en Villanueva de la Serena por el departamento de Música de la Universidad, que ella dirigía y coordinaba. Acepté porque mi intervención se reducía a dos conferencias teóricas. Aunque no asistí al curso completo, pude comprobar cómo se repetía el estilo de mi anterior experiencia. La mayoría de los y las asistentes daban la impresión de buscar únicamente llenar la cartera de materiales de pronto uso. Allí pude ser testigo de cómo una de las ponentes aprovechaba su intervención para presentar, después de una

breve introducción, una publicación teórico-práctica que aprovechaba el método Orff, del que tanto se ha abusado, para 'vender' su trabajo demostrando su eficiencia por medio de la actuación de un grupo de 'criaturas', dicho sea sin ánimo de ofensa, sino todo lo contrario, que hicieron sonar unos ridículos 'arreglos' para canto e instrumentos, de unas cuantas canciones del repertorio extremeño tradicional. No recuerdo los detalles, pero no se me ha olvidado la penosa impresión que me causó aquella sesión, en la que los actuantes aparecían, más que como niños disfrutando del canto y del ritmo, como una especie de robots que se movían al impulso del ritmo mecánico producido por ellos mismos, vigilados por la directora que les iba marcando los tiempos. Músicas 'para sufrir', fue lo que escuché y vi en aquella muestra.

Finalmente, y por el contrario, al final de la década (1990) y comienzo de la década siguiente (1991) fui invitado por el *Centro de Estudios y Documentación Musical Fundación Xavier de Salas*, y por la intermediación de Jorge de Persia, a impartir dos cursos sucesivos, el primero sobre *Conceptos y Metodología para el estudio de la música de tradición oral*, y el segundo sobre *La música de tradición oral en Extremadura*. Al contrario que los últimos que he citado, la acogida, la participación, el interés y el éxito fueron la tónica general de estos dos cursos, para los que se exigía un nivel al menos semiprofesional de lectura y práctica de un instrumento de teclado. Así lo exigían los contenidos del programa, en el que el estudio de la tradición musical en general, y en particular de la de Extremadura, incluía también unos conceptos básicos de armonía que permitieran la comprensión de los temas del programa, que incluía el estudio de la naturaleza de los sistemas melódicos y de las particularidades rítmicas del repertorio popular extremeño, que se proporcionó como base a los alumnos del curso.



11. El final de un tiempo vacío: las clases en el colegio

Las clases de música en el colegio a alumnos de EGB (las de BUP eran soportables al menos) se me habían venido haciendo cada vez más pesadas a causa de su monotonía. Pasar 6 horas cada semana enseñando a leer música a escolares que no tenían ni la menor afición ni en muchos casos las cualidades naturales mínimas para la música ni en general

manifestaban la menor curiosidad por ella, me iban resultando una carga cada vez más pesada. (*Un inciso: sé muy bien que acerca del tema de las cualidades naturales para la música se discute mucho. Pero yo sigo teniendo por indudable, demostrable por hechos, que la naturaleza, por las causas que sea, quizá no se haya investigado este aspecto, dota a unos individuos más que a otros de lo que llamamos 'oído musical', que se puede corregir en alguna medida si es escaso. Como también es demostrable por hechos que hay personas que nacen 'superdotadas' para la música y lo demuestran desde los dos años, o quizá antes en algunos casos. Y nacen en una familia de varios hermanos y hermanas entre los que son casos únicos, habiendo recibido en su familia idénticas influencias musicales y descendiendo de idénticos antepasados. Fin del inciso.*) Por ello, en las clases de lectura musical en el colegio me limité conscientemente a que los alumnos, todos, terminaran por saber que los sonidos musicales se pueden representar por medio de unos signos gráficos que precisan la duración y la entonación, porque saber esto forma parte de la 'cultura general'. Por otra parte, como consecuencia de la sobrecarga de matrícula que tenía que soportar un colegio concertado, el número de alumnos por grupo rayaba en lo ilegal. Cuando hoy escribo esto (marzo de 2015) y escucho quejas de profesores por tener una 'ratio', como se dice, de 24 alumnos por clase (el número ideal por aula según el criterio de la Unesco era por entonces de 27), me entra la risa si pienso qué harían los profesores de hoy día, al recordar que en el último curso que pasé como profesor llegué a tener 55 adolescentes de 15-16 años (los repetidores, numerosos y más difíciles de tratar) en el grupo de 8º-C.

Por fortuna la buena suerte me salió al paso. Suerte buena por trabajada y buscada, pues casi nunca en mi vida me ha salido al encuentro. Ya he relatado al final del tramo anterior cómo andaba bien ocupado y gratificadamente entretenido en comenzar a componer la obra para piano *More Hispano*. Fue precisamente la beca que conseguí de la Junta de Castilla y León para componer esta obra lo que me permitió liberarme económicamente al dejar las clases del colegio. En un epígrafe posterior explicaré todas las circunstancias de este proyecto, que a pesar de las dificultades que tuvo, me permitió desatarme de las cadenas de una tarea que ya empezaba a hacérseme bastante insoportable. Comunicada mi voluntad de cese como profesor de Música del Centro, el 'Dire', que nunca me profesó muchas simpatías, no tardó ni una semana en arreglarme los papeles para legalizar (por su parte) mi baja, que tuvo lugar al final del primer trimestre del curso 1985-1986. A la semana siguiente ya comenzó las clases una profesora, a la que deseé suerte. Por mi parte, yo me quedé con el trabajo a media jornada que continué haciendo en el Aula de Música. Que contra mi esperanza de que fuera de nuevo creciendo hasta llenar jornada completa, pues tareas musicales sobraban para llenarla, terminó también en el paro, esta vez no voluntario, sino por despido, como explicaré enseguida con detalle.



Colegio Corazón de María

[INCURSIÓN HODIERNA = MIRADA HACIA ATRÁS DESDE EL HOY]

Aunque quedé en buena relación con los compañeros profesores, incluidos los que pertenecían a la Congregación titular del colegio, nunca pensaba yo que con el tiempo iba a volver a relacionarme con asiduidad con el Centro que fue a la vez mi lugar de convivencia con el alumnado y con un equipo de Profesores en el que había relaciones cordiales, y algunas amistosas, que hoy todavía perviven (escribo en mayo de 2015).

La relación consiste en que son las instalaciones del Colegio el lugar donde el Grupo Alollano, cuya fundación y actividad todavía no he llegado a contar en este itinerario por mi vida profesional, las que nos acogen, para los ensayos del Grupo, y para recoger y almacenar todo nuestro material de sonorización. La Dirección del Colegio, en el cual ejerce como psicólogo Ángel Pedrero, que es a la vez cantor en nuestro Grupo, nos tiene cedida un(a) aula amplia en la que hemos instalado permanentemente un estrado con gradas (el aula es amplia), y allí tenemos nuestro ensayo semanal de dos horas. Aunque es una prestación gratuita, inestimable, procuramos hacer anualmente un donativo, tirando de nuestros escasos ahorros, que el Colegio destina a causas sociales, como el comedor para algunos alumnos de familias necesitadas o la ayuda a alguna de las obras sociales vigentes en varias casas de misión en países de habla hispana.

Esta noticia, a la que espero llegar con más detalle en su lugar, es aquí un testimonio de agradecimiento que no tiene por qué esperar a que llegue el momento de comentarla dentro del tiempo que le corresponde en esta Vida de Música.

12. El final del Grupo VOCES DE LA TIERRA

El día 9 de noviembre de 1985 el grupo *Voces de la Tierra*, que había cantado su primer recital en la Navidad de 1973, que yo había fundado, dirigido y alimentado musicalmente con unos arreglos corales y una base instrumental que lo dotaban de una sonoridad única y singular, que había cantado más de 150 conciertos y que parecía, al menos hacia afuera, gozar de buena salud, daba en Zamora su último concierto. ¿Qué había pasado en aquel conjunto musical?

Para responder a esta pregunta lo primero que comienzo por decir es algo que he aprendido con mi larga experiencia de práctica coral y de trato con directores. Todo coro normal que no sea profesional (quiero decir, el que no esté formado por cantores-funcionarios o con director y coristas subvencionados por algún contrato estable que asegure su pervivencia) comienza con ilusión; crece y se estabiliza con bastante seguridad; a partir de los 6 o 7 años empieza a tener problemas, unos entre los componentes del mismo, otros entre el director y los coristas, o entre algunos de ellos. Y al cabo de unos 10 años, más o menos, comienza a convertirse en una especie de minipsiquiátrico, si el director no tiene mano izquierda para resolver las inevitables fricciones que surgen de las diferencias de carácter, de los distintos niveles sociales, de las faltas de disciplina o de desobediencia a las normas que se han acordado en común y que se repiten a cada uno de los nuevos componentes, después de haber sido acordadas por los 'fundadores', por así decirlo. En el caso de *Voces de la Tierra* estos problemas, que los hubo, yo los fui resolviendo con paciencia y mano izquierda aproximadamente durante los diez primeros años. Pero hubo un momento en que se acumularon otros dos problemas básicos. Por una parte en algunos de los cantores y cantoras comenzaron a menudear, e iban cada vez a más, las faltas de asistencia, de las que se disculpaban con diversas explicaciones, unas razonables y otras un tanto inventadas, cosa

que en los que cumplían generaba un cierto malestar. Y por otra parte la rutina de unos ensayos que a veces se tenían que reducir a repaso del repertorio, ejercicios vocales y lectura básica, bajaban la cota de estímulo inmediato si no había algún concierto a la vista. También a mí me resultaban pesados estos ensayos, en los que a veces me preguntaba a mí mismo si merecería la pena seguir escribiendo unos arreglos cuidadosos, deliberando si ponía un bemol o un sostenido en un acorde, dado que al final la nueva canción se iba a estrenar, por ejemplo, en cualquier aldea de Aliste, o cantando para que algunos de los asistentes a un concierto abrieran una cartilla de ahorro en la Caja de Ahorros de Zamora.

Para obviar este comienzo de deterioro se me ocurrió una solución que me parecía que iba a ser razonable y aceptable por parte de La Caja: dar a *Voces de la Tierra* el estatuto de un coro semiprofesional, con obligatoriedad de asistencia a los ensayos, con una percepción económica semisimbólica que se repartiría proporcionalmente a las asistencias, y con un trabajo continuo de ejercicios vocales e iniciación al solfeo. Conservo copia de la propuesta, que fue denegada, no por razones económicas, sino sobre todo, como poco tiempo después fue sabiéndose, porque la Caja estaba iniciando gestiones para la unión con otra entidad más fuerte, que al final resultó ser CajaLeón. Y desde aquel momento, como también se fue sabiendo después, el plan de Caja Zamora era ir 'soltando lastre', es decir, ir eliminando las actividades de la Obra Social, empezando por el campo de lo cultural.

Pero por otra parte, y simultáneamente, se generó en *Voces de la Tierra* un problema que, aun siendo explicable, tuvo un punto de absurdo. Como ya he relatado, los dos últimos discos que había grabado el Grupo se habían hecho con la financiación y gestión de la Fundación Ramos de Castro, habían llenado gran parte de su actividad con la preparación, grabación y presentación a cargo de la Fundación, y se habían cantado también en alguno de los eventos culturales que Ramos de Castro organizaba con frecuencia. Cuando se iban debilitando los ecos de estos estrenos, Alfonso Ramos me propuso súbitamente y sin yo esperarlo continuar el trabajo con un segundo disco de la serie *Lo mejor del Folklore Zamorano*. Idea que me pareció estupenda, pues un nuevo impulso novedoso estaba asegurado para el Grupo, al que transmití la idea inmediatamente, recibida con satisfacción por el colectivo.

Pero cuál no sería mi sorpresa (y la de casi todos) cuando en el siguiente día de ensayo pidió la palabra uno de los cantores para decir en nombre suyo y de otros que *Voces de la Tierra* era 'un Grupo de la Caja de Ahorros, no de la 'Fundación Ramos de Castro', y que Alfonso Ramos se estaba aprovechando de nuestro renombre para hacer propaganda de sus planes a costa nuestra, y a costa de la Caja, a cuya Obra Social pertenecía el Grupo. El desconcierto que me produjo, a mí y a la mayor parte de los cantores, esta intervención inesperada, me dejó sin palabras. No tuve otra respuesta que decir: 'Bueno, pues este asunto tenemos que pensarlo y aclararlo para tomar la decisión más conveniente'. Pero no hubo tiempo para tal reflexión, pues en cuanto le comuniqué a Alfonso Ramos lo que había pasado, su reacción inmediata fue dejar de pensar en el nuevo proyecto, ya que la Fundación, me decía, tenía en cartera un buen número de iniciativas, y si había propuesto un nuevo disco era sobre todo por el aprecio que tenía a la labor de difusión de la buena música que el Grupo estaba haciendo. Tengo que decir que cuando Alfonso Ramos me estaba comunicando esto, a pesar del tono sereno y mesurado con que me lo dijo,

me pareció que en su cara apuntaba, y era normal, cierto tono de indignación, no hacia mí, por supuesto.

Al mismo tiempo pude comprobar, por confidencias de algunos miembros del Grupo, que se había estado llevando a cabo una especie de campaña soterrada contra la 'intromisión' de la Fundación Ramos de Castro. El resultado de tal campaña fue una especie de grupo de presión que pretendía imponer normas de funcionamiento que emanaran de aquel colectivo, en lugar de que las decisiones relevantes se siguieran tomando, como siempre se había hecho, después de discusión y votación. Poco tiempo después pude saber que la postura de este grupo de presión había ganado unos cuantos adeptos, que tratarían de 'dejar las cosas claras'. El disgusto que me produjo este asunto fue muy grande y me dejó muy tocado. Después de unos días de reflexión serena compartida con mi familia, y viendo que se podía avecinar una tormenta, tomé la determinación de abandonar la dirección del Grupo, preparando el terreno para hacerlo en un tiempo prudencial, ya que mi decisión iba a afectar a muchos miembros para los que los ensayos y las actuaciones eran una parte importante de su tiempo libre y una ocasión de relación amistosa y trato frecuente. Así que fui pensando con serenidad los pros y los contras de tomar la decisión y concluí que el mejor momento era el mes de agosto para informar a Antonio Redoli, por carta, desde el lugar donde pensaba instalarme para llevar a cabo mis trabajos de recopilación. Conservo todavía la carta que le escribí desde Palazuelo de Boñar, que lleva la fecha del 29 de agosto. En ella no me refiero, en atención a su conducta siempre correcta conmigo, a la crisis que me había provocado la postura del grupo de los disconformes, sino a otras razones de índole profesional (la sobrecarga de trabajo generada por otros trabajos como el *Cancionero Leonés*, la composición del *More Hispano*, el seguimiento de los *Cursos de Dirección Coral*, etc.) Comienzo explicándole que el Grupo me consume la mayor parte de mi tiempo (6 horas de ensayo a la semana, más las que dedico a los arreglos y ampliación de repertorio, más los viajes de los conciertos), en un momento en que cada vez tengo más ocupaciones fuera de Zamora. Y en el párrafo principal le apunto algunas razones económicas:

"Me dirás que VOCES DE LA TIERRA forma parte de mis tareas dentro del Aula de Música, pero ello es verdad sólo en parte. Porque en la absorción de este trabajo especializado y cualificado dentro de mi horario escolar he salido yo perdiendo mucho. Precisamente ahora que mi relación con otros directores de coro se ha intensificado durante la preparación de los Cursos de Dirección Coral, me he dado cuenta de que mi situación es de una gran desventaja en lo económico. La mayor parte de ellos perciben una retribución mensual mayor que la que yo recibo en el Aula, y solamente por el trabajo de dirección de un coro, que se considera como un trabajo cualificado, dejando a un lado la composición coral, que lo es todavía más."

Y además le propongo al final de la carta una solución para la continuidad de *Voces de la Tierra*: dejar la dirección en manos de un miembro del coro que lee música, compone canciones y ha dirigido un pequeño grupo durante algún tiempo y puede llegar a dirigir Voces de la Tierra contando con mi ayuda durante algún tiempo, y además es un empleado de la Caja. Por último le propongo una entrevista cuando regrese de vacaciones (de trabajo, claro) para presentarle otras tareas musicales que dentro del Aula sustituyan la dirección del coro. Me referiré después a estas tareas, cuando explique el proceso de mi despido como 'empleado' de la Obra Social.

Ruptura sin posibilidad de vuelta atrás. El final de la historia de mi abandono de Voces de la Tierra fue repentino, desagradable, penoso y violento en la forma, porque provocó un rompimiento total y por mi parte una decisión irrevocable de dejar la dirección del Grupo. Relato en forma resumida cómo sucedió. Como formaban parte del coro algunos empleados de la Caja, entre ellos nuestro tesorero, que por cierto ejerció siempre su labor con eficacia y agilidad, entre ellos y algunos otros miembros, no pasaría de seis o siete en total, se corrió la voz de que yo pensaba dejar la dirección del coro. Es muy normal que Antonio Redoli comentara con alguno mi intención. El caso es que pasado algún tiempo del principio de curso, cuando yo me disponía a informar de mis intenciones a todo el Grupo, se presentaron en el Aula de Música, donde yo estaba ocupado en alguno de mis trabajos, diciéndome que querían hablar conmigo para solucionar un asunto muy serio. Por la forma y el carigesto con que me encaraban al entrar (yo me quedé sentado mirándolos uno a uno y una a una) adiviné por dónde iban a venir los tiros. Tomó la palabra uno en nombre de todos diciéndome sin más que se habían enterado de que yo iba a dejar la dirección del Grupo, pero que eso no podía hacerlo, porque no era legal, pues formaba parte de mi trabajo y de mi contrato, y tenía que seguir con mi tarea, quisiera o no. En lugar de responder de inmediato aclarándoles la forma en que pensaba hacerlo, seguí mirándoles a la cara, yo sentado y ellos en pie. Y así fueron vaciando el saco de la indignación que traían. Además de insistirme en que no podía hacer lo que pretendía, porque no era legal romper un contrato de trabajo, me recordaron, pero echándomelo en cara, que la Fundación Ramos de Castro nos había utilizado para sus fines, y que a lo mejor había por medio algún acuerdo económico conmigo. Tragué saliva y retuve mi indignación. El siguiente, o mejor dicho, la siguiente (traían repartido el trabajo, se notaba) se encargó de recriminarme con estas palabras, más o menos: "¿Y tú eras el que nos regalabas generosamente tu labor con el coro? Pues nos hemos enterado de que nada de regalo, porque has estado cobrando por lo que has estado haciendo" (se refería, claro, a que la labor con el coro entraba dentro de mi horario de trabajo). Y por turno, otro me espetó con descaro: "¿Con esto nos vas a pagar el favor que te hice cuando te facilité el contacto en el Ministerio para que se te aplicara el decreto que te reconocía el derecho a impartir clases en el Colegio por ser 'personalidad notoria en la Música'? ¿O ya lo has olvidado?"

Hubo más acusaciones, pero sólo recuerdo con detalle estas, que fueron como puñetazos directos al hígado. Seguí callado hasta que terminaron,

pensando que me habían humillado y reducido. Y después de medio minuto de silencio tenso, terminé poniéndome en pie y diciéndoles: "Lo que habéis conseguido con esta encerrona es que en lugar de dejar solucionado el asunto de mi



Voces de la Tierra cumple 6 años

sucesión en la dirección, lo haga en el acto. Desde este momento dejo de ser director del Grupo Voces de la Tierra. No tengo nada más que decir.” Y como me quedé callado, mientras iban saliendo alguien dijo: “Pues no te vas a salir con la tuya”. Inmediatamente llamé a Antonio Redoli contándole lo que había pasado, y la determinación que había tomado. Su actitud conmigo fue ejemplar. Sólo me dijo: “Tú sabrás lo que haces, Miguel. Ya hablaremos de todo esto y veremos en qué pueden quedar las cosas.” En la entrevista que con él tuve al día siguiente le conté con más detalle lo ocurrido y le dije que allí quedaba todo el archivo y una copia de mis partituras a disposición del que me sucediera. De cuál iba a ser mi situación y mis tareas hablaríamos cuando yo le hiciera las propuestas concretas de las tareas que pensaba desarrollar. Creo yo que, a pesar de este percance, Redoli pensó en el fondo que yo le dejaba solucionado un problema delicado. Ya he dejado dicho que por entonces ya se venía hablando de una fusión de Cajas, en la que la de Zamora se tenía que ir desprendiendo del ‘lastre’ de las actividades de la Obra Cultural. De hecho fueron desapareciendo progresivamente.

Por mi parte fui consciente de que la mayor parte de los miembros del coro se iban a llevar un gran disgusto. Mi decisión fue ir dando explicaciones en forma personal e individual, cosa que comencé a hacer empezando por los más allegados, algunos de los cuales ya estaban al corriente. Pero interrumpí las informaciones cuando comprobé que el grupo de los acusadores se había ido encargando de ‘aclarar las cosas’ y había conseguido poner de su parte a algunos en los que yo confiaba que lo iban a entender. Ante este nuevo ataque, decidí no defenderme, porque mis explicaciones iban a sonar a mentiras, y dejé que el tiempo fuera aclarando todo. Así terminó este penoso percance. Todavía actuó el Grupo una vez más en un concierto dirigido por la persona que yo había indicado, en Morales del Vino, el día 19 de octubre de 1985. No sé cómo fue la actuación, pero el

hecho es que este fue el último concierto de Voces de la Tierra. Algún tiempo después me llegaron cartas proponiendo una reunión ‘para aclarar las cosas’, a la que por supuesto no respondí. Y finalmente otra carta proponiendo un



Voces de la tierra cerca del final

viaje para liquidar los fondos que al Grupo le quedaban en la hucha. De aquel viaje nunca supe nada, pues tampoco respondí a la propuesta.

Las relaciones que quedaron rotas se fueron restableciendo muy lentamente con la mayor parte de los miembros del Grupo, por lo menos en cuanto a saludos y a alguna conversación breve e intrascendente. En un momento dado con ocasión del fallecimiento de uno de los más queridos por

todos, 'Angelito el Sacris', nos pusimos de acuerdo para cantar en su funeral. Alguien propuso para el día siguiente una cena en común para encontrarnos en otro ambiente. Volvimos a cantar juntos al final, como era costumbre, pero ahí quedó todo. En cuanto a los principales 'artífices' de aquel desaguisado, nunca han reconocido lo mal que lo hicieron. De hecho hoy, después de más de 30 años, no han vuelto a dirigirme la palabra, y miran para otro lado o por encima de mi cabeza si por casualidad se cruzan conmigo. Y como es explicable, yo hago otro tanto.

Con el final de Voces de la Tierra acabó también, o más bien se interrumpió temporalmente, una de las etapas más ricas en mi progreso como compositor, más gratificantes en cuanto al disfrute estético que proporciona la música, y también más alegre y agradable por las relaciones de amistad que se crearon dentro del grupo humano que formábamos, incluidos los que provocaron este final tan lamentable. Pasado el tiempo, estas cosas agradables son las que quedan en el recuerdo, aunque las desagradables no se puedan olvidar. Para alguien como yo, que desde joven venía inventando músicas para cantar, tratando de hallar las soluciones melódicas más bellas para textos poéticos, y que algún tiempo después logré que algunas de las melodías que escribí llegaran a ser cantadas por innumerables grupos de gentes de todos los países de habla hispana (me estoy refiriendo, por supuesto a los *Salmos para el pueblo*), el hecho de haber encontrado en la tradición oral popular de mi tierra tonadas de una belleza e inspiración insuperable, que habían ido a parar a las páginas de un grueso cancionero, me había producido una satisfacción estética muy grande. Y el empeño por encontrar para un buen número de ellas unas armonías que realzaran los valores musicales que ya poseían, sin deteriorar ni forzar su aparente sencillez, también fue para mí un motivo de grandes satisfacciones. Quienes más disfrutábamos en los conciertos éramos los componentes del Grupo. Y el hecho de que, cantadas esas melodías por un coro de 40 voces, produjeran a la vez una satisfacción y alegría visible en quienes las cantábamos y en los oyentes que pertenecían a esos mismos pueblos y comarcas en que yo las había recogido, fue para mí una especie de sello de garantía de que estábamos haciendo bien las cosas. La tradición se iba debilitando cada vez más en el ámbito en que durante siglos había vivido, esto era cierto, como atestiguo en el prólogo al cancionero de Zamora. Pero también era un hecho que el repertorio que íbamos cantando, que recogía lo mejor de esa tradición respetado en su integridad en melodías y textos, no iba a perderse completamente. Ahí quedaban, en los cuatro discos grabados por *Voces de la Tierra*, todas aquellas tonadas, cuyo eco ya no va a desaparecer nunca del todo.

Una mezcla de añoranza y nostalgia me envolvía durante aquellos meses de obligado silencio. Pero también iba naciendo un propósito de buscar caminos nuevos y geografías más amplias para difundir todo lo que había ido aprendiendo en mis trabajos en el campo de la música popular tradicional.

13. El final de mi trabajo en el Aula de Música: un despido ilegal, ¡y a la cola del paro!

Después de varias entrevistas con Antonio Redoli, en las cuales él siempre se mostró correcto, comprensivo y razonable, redacté, de común acuerdo con él, una *memoria de trabajo* para el curso 1986-1987 en la que me comprometía a desarrollar varias actividades que completaran las horas que me habían quedado libres al dejar el Grupo. Además de continuar con algunas clases individuales a alumnos mayores que querían iniciarse en algunos instrumentos, formaban parte del esquema un itinerario pedagógico relacionado con el conocimiento de la música popular de Zamora, que comprendía la iniciación a la lectura musical; una serie de audiovisuales sobre temas de etnomusicología, la preparación de un cancionero infantil, y por otra parte la continuación de las actividades ya iniciadas en años anteriores, como el *II Concurso de composición musical*, las *II Jornadas de Música Coral*, unas *Semanas de Música Tradicional* en Benavente, un nuevo disco de la colección de *Autores e Intérpretes Zamoranos* y la serie de folletos de *Músicas de Navidad*. Así transcurrió el curso, al final del cual Redoli me volvió a plantear la necesidad de repensar las actividades del Aula con tareas mucho más concretas que llenasen horarios precisos. Por el cruce de cartas y la referencia a entrevistas, que guardo en mi archivo, me queda claro que yo adivinaba que detrás de todo lo que hablábamos había una presión que debía de venir de arriba, como en efecto comprobé después.

Al comienzo del siguiente curso ya se dio fin a las clases para preescolares que impartía la otra profesora del Aula. Y hacia el mes de noviembre, un día cualquiera, no recuerdo la fecha, Redoli me invitó a dar un paseo con él, para hablar de un asunto delicado. Que fue, ni más ni menos, comunicarme que por órdenes que había recibido 'de arriba' había que clausurar el Aula de Música. Recuerdo el metro cuadrado que estábamos pisando en aquel momento, frente a la iglesia de María Auxiliadora, y no se me olvidará la cara que puso cuando me lo dijo, que mostraba por una parte el sentimiento que le producía tener que decírmelo, y por otra su determinación de tener que hacerlo. Después de un silencio tenso, pues yo me quedé callado, lo último que me dijo fue: 'Miguel, yo estoy seguro que tú te vas a abrir camino muy pronto'. No le respondí, sólo le miré a la cara con un gesto de duda. Faltaba únicamente concretar fechas y modos. Me dijo que yo recibiría una carta, que él tenía que firmar necesariamente como gerente de la Obra Social, en la que se me comunicaría mi baja, señalándome como motivo la falta de asistencia al trabajo los días 14-18 de diciembre pasado (1987) y los días 11-14 de enero (1988). Conservo la carta con su firma, pero prefiero no trasladarla aquí por respeto a su memoria. Mi respuesta fue que yo no podía admitir una baja por un motivo falso. Y él me respondió, como abriéndome una puerta: 'Pues

CONCEPTOS (CANTIDADES)		CANTIDADES	
1. Salario base		7.131,00	7.131,00
2. Pagos extraordinarios			
3. Pagos extraordinarios			
4. Pagos extraordinarios			
5. Pagos extraordinarios			
6. Pagos extraordinarios			
7. Pagos extraordinarios			
8. Pagos extraordinarios			
9. Pagos extraordinarios			
10. Pagos extraordinarios			
11. Pagos extraordinarios			
12. Pagos extraordinarios			
13. Pagos extraordinarios			
14. Pagos extraordinarios			
15. Pagos extraordinarios			
16. Pagos extraordinarios			
17. Pagos extraordinarios			
18. Pagos extraordinarios			
19. Pagos extraordinarios			
20. Pagos extraordinarios			
21. Pagos extraordinarios			
22. Pagos extraordinarios			
23. Pagos extraordinarios			
24. Pagos extraordinarios			
25. Pagos extraordinarios			
26. Pagos extraordinarios			
27. Pagos extraordinarios			
28. Pagos extraordinarios			
29. Pagos extraordinarios			
30. Pagos extraordinarios			
31. Pagos extraordinarios			
32. Pagos extraordinarios			
33. Pagos extraordinarios			
34. Pagos extraordinarios			
35. Pagos extraordinarios			
36. Pagos extraordinarios			
37. Pagos extraordinarios			
38. Pagos extraordinarios			
39. Pagos extraordinarios			
40. Pagos extraordinarios			
41. Pagos extraordinarios			
42. Pagos extraordinarios			
43. Pagos extraordinarios			
44. Pagos extraordinarios			
45. Pagos extraordinarios			
46. Pagos extraordinarios			
47. Pagos extraordinarios			
48. Pagos extraordinarios			
49. Pagos extraordinarios			
50. Pagos extraordinarios			
51. Pagos extraordinarios			
52. Pagos extraordinarios			
53. Pagos extraordinarios			
54. Pagos extraordinarios			
55. Pagos extraordinarios			
56. Pagos extraordinarios			
57. Pagos extraordinarios			
58. Pagos extraordinarios			
59. Pagos extraordinarios			
60. Pagos extraordinarios			
61. Pagos extraordinarios			
62. Pagos extraordinarios			
63. Pagos extraordinarios			
64. Pagos extraordinarios			
65. Pagos extraordinarios			
66. Pagos extraordinarios			
67. Pagos extraordinarios			
68. Pagos extraordinarios			
69. Pagos extraordinarios			
70. Pagos extraordinarios			
71. Pagos extraordinarios			
72. Pagos extraordinarios			
73. Pagos extraordinarios			
74. Pagos extraordinarios			
75. Pagos extraordinarios			
76. Pagos extraordinarios			
77. Pagos extraordinarios			
78. Pagos extraordinarios			
79. Pagos extraordinarios			
80. Pagos extraordinarios			
81. Pagos extraordinarios			
82. Pagos extraordinarios			
83. Pagos extraordinarios			
84. Pagos extraordinarios			
85. Pagos extraordinarios			
86. Pagos extraordinarios			
87. Pagos extraordinarios			
88. Pagos extraordinarios			
89. Pagos extraordinarios			
90. Pagos extraordinarios			
91. Pagos extraordinarios			
92. Pagos extraordinarios			
93. Pagos extraordinarios			
94. Pagos extraordinarios			
95. Pagos extraordinarios			
96. Pagos extraordinarios			
97. Pagos extraordinarios			
98. Pagos extraordinarios			
99. Pagos extraordinarios			
100. Pagos extraordinarios			

Mi última nómina como director del Aula de Música

denuncia los hechos y búscate un abogado, que puede ser que consigas una indemnización'. Así lo hice: me busqué un defensor y conseguí que se declarara improcedente mi despido en la Unidad de Mediación, Arbitraje y Conciliación, que dictó la correspondiente acta con fecha 22 de enero de 1988, dándome la razón y ordenando una indemnización. En cuanto a Antonio Redoli, fue aquella la última vez que hablé con él. Cuando, años después, me llegó la triste noticia de su fallecimiento, lo recordé como lo que era: por encima de todo, un hombre bueno y para mí un buen amigo.

Desde el mes siguiente a mi cese tuve que ponerme a la cola del paro para poder cobrar la cantidad que correspondía a un trabajo de media jornada. Poca cosa, pero era una ayudilla que se añadía a mis trabajos becarios. Desde el primer mes procuré acudir a la ventanilla del cobro en la propia sede central de la Caja y a la hora de mayor concurrencia. En la que muchas veces escuché la misma pregunta a conocidos que me veían: 'Pero bueno, Miguel, ¿Tú en el paro?' 'Pues ya ves... Cosas que pasan...' Lo que sí recuerdo como si fuera ahora mismo es que el empleado que atendía en la ventanilla, trabajador de la Caja, claro, en cuanto me veía bajaba la cabeza y nunca me miraba a la cara. Jamás supe si era por vergüenza o por desprecio. O por ambas cosas.

14. Donde una puerta se cierra otra se abre: Una beca de composición para ampliar y terminar la obra MORE HISPANO

En cualquier vida humana las casualidades, unas para bien y otras para mal, se mezclan con las decisiones que parten de quien las toma. Esta vez me había tocado el turno de la buena suerte. Cuando menos lo esperaba, me llegó una propuesta de de la Junta de Castilla y León, recién trasladada a Valladolid. El primer Consejero de Cultura bajo la vara de mando recién estrenada de Demetrio Madrid, Justino Burgos, había encomendado una sección de Cultura Popular y Tradicional a Avelino Hernández, un soriano de renombre, muy activista de los libros y las letras desde años atrás. Y una de las primeras iniciativas que llevó a cabo fue la de gastar una suma que había sobrado del presupuesto del año anterior (¡¡¡ increíble, pero cierto!!!) en algún proyecto que demostrase el interés de la nueva Junta por la cultura popular. Inmediatamente Avelino aprovechó esta ocasión para distribuir aquel resto entre unas cuantas personas que conocía o que le sonaban como relacionadas con la cultura popular. Yo era uno de ellos: aunque yo no lo conocía a él, sí estaba alcorriente de mi 'vida y milagros'. El plan de Avelino fue ingenioso y original: a cada uno de nosotros nos hizo llegar la siguiente pregunta: '¿Qué trabajo traes ahora entre manos, que necesite una ayuda económica para darle fin?' Cada uno de los interpelados (Ignacio Sanz, ceramista; Chema Sarmiento, cienasta, Julio Llamazares, escritor –que renunció después a la ayuda–, Joaquín Díaz, María Salgado, cantora folk, Miguel Ángel Palacios, musicólogo, Ignacio Sanz, etnólogo, ceramista y



**Avelino
Hernández cerca**

escritor... no sé si olvido a alguien) hicimos nuestra propuesta. Yo lo tuve muy claro desde el primer momento. Explicué lo que era *More Hispano* como un proyecto que tenía a medias, y al que quería dar fin cuanto antes. Avelino lo entendió perfectamente. Me pidió que hiciera una memoria y pusiera un plazo que no superara... ya no recuerdo bien, pero aproximadamente un año y medio. Redacté la memoria, se la entregué personalmente y quedó firmado el contrato.

Para celebrar aquel evento cultural y para darle publicidad, Avelino tuvo una de sus singulares ocurrencias, siempre en la línea de promocionar, no sólo la cultura popular tradicional sino también los modos y maneras de la estética rústica, como le correspondía por su cargo (de hecho él deambulaba todos los días hasta llegar a su oficina con gorra visera y bota de vino al hombro). Nos convocó a todos los becarios, junto con Demetrio Madrid, a una cena en la renombrada bodega *La Sorbona*, situada enfrente mismo del Castillo de Fuensaldaña, el histórico recinto donde se alojaban (o se alojarían después, no lo sé muy bien) las Cortes de Castilla y León.



Avelino H. Ignacio S. y M. Manzano en viaje por Aliste

Además de encontrarme con personas renombradas relacionadas de alguna forma con la cultura popular, casi todas conocidas, tuve también la suerte de conocer allí al músico y musicólogo burgalés Miguel Ángel Palacios, de cuyos trabajos en el campo de la música coral y de la música popular ya tenía noticia. Y fue precisamente allí donde pude charlar largo y tendido sobre un trabajo que estaba terminando de redactar, con una ayuda becaria, cuyo título no podía ser para mí más interesante: *Introducción a la música popular castellana y leonesa*. Charlamos por los codos aquella tarde, porque uno y otro era la primera vez que lo podíamos hacer sobre temas que nos venían ocupando muchas horas de trabajo y de reflexión. Y de aquella charla, para mí sorprendente, salió mi compromiso para escribirle un prólogo a su libro, que estaba a punto de entrar a las prensas. Le puse por título *Entradilla a lo llano para servir de prólogo*. (Si le interesa a algún lector, lo encontrará en la entrada *Trabajos de investigación*, sección *Estudios temáticos*, en esta misma página web.



Portada del libro de Miguel Ángel Palacios

Las condiciones económicas de mi beca de trabajo eran cobrar una tercera parte al firmar el contrato, otra pasado un año, y la última a la entrega del original completo. Todos estos detalles, además de los datos y la memoria de trabajo, constaban en las 'clápsulas' del contrato' (así las denominaba la administrativa con la que yo tenía que

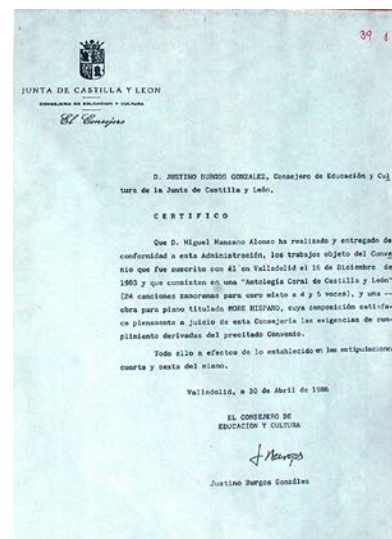
tratar el pago de los plazos –yo me tenía que morder los labios cada vez que le escuchaba pronunciar este ‘voquiblo’ con toda seriedad–). La cantidad de la beca fue de dos millones de pesetas, lo cual puede parecer una suma sobreabundante. Pero no lo era en absoluto si consideramos las cosas como son. Aunque ya sé que más de un lector (si todavía me queda alguno a estas alturas de páginas) pensará lo que siempre se dice de los músicos, que ‘lo ganamos cantando’ y está muy bien pagado el trabajo. La obra *More Hispano* quedó integrada en su última redacción por 14 piezas dobles que al final llenaron 98 páginas de formato atril. Me ocupó todos mis ‘ratos libres’ durante cuatro años, los dos primeros cuando todavía no había dejado el Aula de Música, y los dos últimos como un parado al que le vino Dios a ver cuando más falta le hacía (cosa que no siempre sucede). Durante aquel tiempo fue el trabajo más especializado entre todos los que tenía que llevar a cabo.

Y como consecuencia de la incipiente organización de las estructuras administrativas de la Junta de Castilla y León, que iban creciendo con rapidez, fui cobrando la beca en los tres plazos acordados, de los cuales sólo el primero se cumplió a tiempo. El segundo y tercero llegaron con una demora desesperante y con una creciente devaluación de la moneda. Con la agravante final de que por un descuido inexplicable del administrativo que controlaba los trabajos becarios el original que yo entregué, dentro del plazo contratado, se le extravió por algún archivo en el laberinto de los cajones y carpetas de su despacho y tardó más de un año en aparecer. Afortunadamente yo conservaba un resguardo de la entrega. A pesar de estos incidentes, puedo asegurar que la composición de *More Hispano* me produjo grandes satisfacciones, porque yo estaba bien seguro de la calidad y la originalidad del trabajo que estaba haciendo. Y del que estaba disfrutando, a la búsqueda de sonoridades un tanto inéditas, al tomar como base melodías tradicionales que exigían un tratamiento armónico acorde con la naturaleza modal de cada una de ellas.

Pasado un tiempo prudencial después de la entrega del trabajo, propuse a la Junta la publicación de la obra, sin obtener respuesta alguna. Sospechando que no iba a ser fácil conseguir lo que quería, fui mientras tanto haciendo algunos intentos. Descarté a Prudencio Ibáñez y su editorial Alpuerto porque tenía experiencia de la lentitud con que movía su catálogo. Lo intenté con Real Musical, que tenía abierta una sección de obras pedagógicas para iniciación al piano. Tampoco me dio resultado: no les interesó. Y finalmente me decidí a escribir una carta a la editora



Miguel Manzano, becario de la Junta



Compromiso cumplido

londinense *Boosey & Hawkes*, ¡nada menos! Para mi sorpresa me respondieron con una carta atenta en la que me decían que podía enviarles la obra si quería, pero que ellos no respondían de una publicación que no hubieran solicitado. Pasó algún tiempo sin respuesta, y cuando menos lo esperaba recibí una sorprendente misiva en la que se me indicaba que el pianista encargado de valorar las propuestas de edición estaba examinando muy atentamente la obra. Con toda rapidez me puse a gestionar el permiso de la Junta, ya bajo el cetro de Aznar, y con nada menos que León de la Riva como consejero de Cultura. Con toda claridad le expliqué el itinerario que había seguido el *More Hispano* en los cajones de la administración, y la posibilidad que se me ofrecía de que una editorial de renombre y dimensiones internacionales se estaba interesando por su publicación. La respuesta del Sr. De la Riva no se hizo esperar, para mi sorpresa y alegría, y fue correcta y clara en todos sus términos. Por una parte se me concede la libertad de disponer libremente de la obra en orden a gestionar su publicación por alguna empresa de partituras musicales. Y por otra, una concesión expresa a la B&H para que edite la obra. Ambas llevan la fecha 14 de marzo de 1988.

El siguiente paso, conseguido esto, fue la respuesta de la editora londinense. El pianista-lector recomendaba la edición, pero con una rebaja importante de contenido, pues querían que formara parte de una nueva colección que se abría, la colección *Preludes*, con un límite de páginas que superaba mi proyecto y que daba aproximadamente en algo más de la mitad. Además, de alguna de las piezas sólo tomaban la parte primera (todos los títulos eran dobles, como ya he explicado, como un tema con variaciones). Y para colmo el pianista había eliminado algunas de las piezas que para mí eran las más bellas, sorprendentes y originales, con lo cual la obra quedaría descabalada y menguada. En mi opinión, no las entendió, debido a su sonoridad extraña. Mi primera reacción fue la decepción. Pasé unos días de embrollo mental, dando vueltas a los inconvenientes y las ventajas de aceptar o no la propuesta de permitir la edición de una obra mutilada (se entiende la mutilación del proyecto total, pues cada pieza quedó íntegra, salvo algún ligero cambio). Consulté con algunos de mis amigos músicos. Y de todo aquel mar de dudas salí a flote tomando una decisión de cuyo acierto siempre he seguido dudando: aceptar la propuesta de una editorial de una editora inglesa con sucursales en Londres, Nueva York, Bonn, Gothenburg, Sidney Tokio y Toronto, y aceptar también la poda de mi proyecto. Lo justifiqué diciéndome a mí mismo que merecía la pena la difusión, aunque el aspecto económico (renuncia a mis derechos de venta, no de autor, fuera modesto o exiguo). En cuanto a mí, me dije, a modo de autoayuda: 'El que hace un cesto hace ciento'. Cuando quiera puedo preparar las otras dos fases del proyecto *More hispano*, que explico en la presentación de la obra. Así que respondí aceptando, busqué un traductor para los títulos y la introducción,

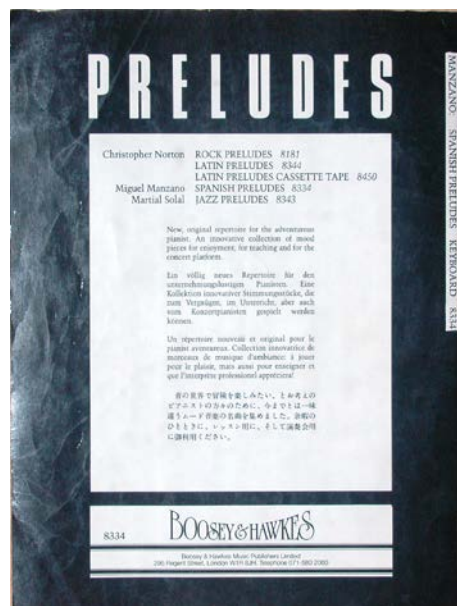


Portada del Spanish Preludes

Cuando quiera puedo preparar las otras dos fases del proyecto *More hispano*, que explico en la presentación de la obra. Así que respondí aceptando, busqué un traductor para los títulos y la introducción,

envié el original, firmé el contrato, y el *More hispano* comenzó a correr mundo. A partir de 1990, año de edición, fui recibiendo los derechos de venta, con la relación de lugares y países, siempre muy discretos en cantidades, que al cabo de un par de años ya eran poco más que un goteo, pero eso sí, procedente de todos los países en que la Boosey estaba instalada. Circunstancia con la que ya contaba y de la que me consolaba diciéndome que por muchos derechos de autor que me llegasen nunca iban a igualar la cantidad que ya había percibido por la beca.

De si ésta fue una decisión acetada o no, siempre me ha quedado la duda. Pero a cambio me compensa, o mejor, me sorprende agradablemente en algún modo, ver cómo de vez en cuando, desde la expansión de internet y de *You Tube* veo de vez en cuando (o me dice alguien que ha visto) a algún pianista, (en general aparece en pantalla un japonés o una japonesa, o un australiano, o una canadiense..., casi siempre con aspecto de estudiantes de piano) tocando alguna de las piezas del mutilado *More Hispano*, que así recibe compensación por la falta de interés que en mi país han tenido los vendedores de obras para piano por un título raro de un desconocido compositor español. Aunque este asunto lo tengo muy olvidado (las últimas sumas de derechos de venta que he recibido de la Boosey no las cobré porque me costaba más convertir la moneda extranjera e ingresar el cheque en mi cuenta bancaria que el montante de los derechos). Sea de ello lo que fuere, y me llegue lo que me llegue, lo cierto es que en el catálogo de la B & H sigue viva mi obra.



Contraportada del Spanish Preludes

Como lo demuestra el hecho, que acabo de comprobar ahora mismo, cuando estoy escribiendo esta línea, de que basta con escribir en Google las palabras Miguel Manzano y el título, en español o en inglés, de cualquiera de las 16 obras del *More Hispano* (*Spanish Preludes*), desde la primera hasta la última, para que aparezca en la pantalla el anagrama de la Boosey & Hawkes, y debajo de él el anuncio de la venta de la partitura del título que se ha escrito, en soporte digital.

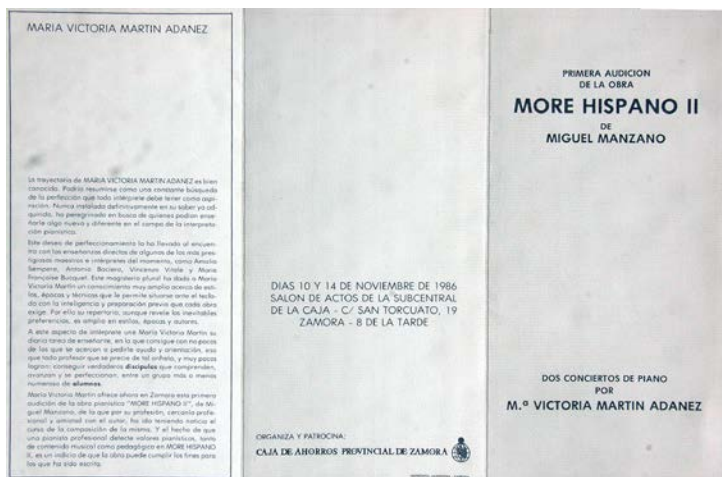
Termino relatando un par de datos desagradables que me sucedieron a raíz de la edición. El primero fue con un pianista colega mío cuando empecé a ejercer como catedrático de Folklore en el Conservatorio de Salamanca (como relataré más adelante). Le enseñé un ejemplar del *More Hispano*, le echa una ojeada, me mira 'de esa manera' y me dice: 'Ah, ¿pero ésto los has compuesto tú?' 'Claro, le dije. Te doy un ejemplar para que le eches un vistazo, por si crees que tiene interés.' Lo hojeó rápidamente dos o tres veces, se paró un par de veces en alguna página, para terminar diciéndome: 'Bueno, vale. Ya veremos a ver si es *ponible*'. Recalcó esta palabra, cerrando el cuaderno sin más comentarios. En seguida vi que no debía haber hecho tal cosa, pues no disimuló su aire despectivo. Por supuesto, jamás volvió a decirme nada sobre lo que debió de considerar un atrevimiento. Al igual que jamás he leído yo su nombre en ningún programa de concierto de piano. A lo mejor sucede que, por su extraordinaria calidad de intérprete, sólo recibe contratos para actuar 'en el extranjero'.

El otro episodio me sucedió en Madrid. Durante mi pertenencia a la Junta Directiva de la Sociedad Española de Musicología, a la que me voy a referir más adelante, nunca se me olvidaba visitar las dos tiendas de partituras más frecuentadas por los profesores y los estudiantes de carreras musicales, ambas sucursales de la empresa denominada *Real Musical*, una contigua al Conservatorio Superior, junto a la Plaza de la Ópera, y otra la que abrió junto a la nueva sede del mismo Conservatorio, en la plaza del Reina Sofía. Primero en una y años después en las dos, siempre preguntaba por el *More Hispano* y siempre recibía la misma respuesta. 'No conocemos esta obra, no la tenemos'. Y después de un par de años más la respuesta fue: 'Sí, la hemos tenido, pero ya está descatalogada'. Ante las evidentes 'mentiras profesionales', dejé de hacer más preguntas.

Estreno e interpretaciones de *More Hispano*. Aparte de la vida que haya tenido y siga teniendo el *More Hispano* en las naciones que he citado, y la difusión de algunas piezas por *You Tube*, la obra integral se ha interpretado varias veces en Zamora. El primer estreno lo llevó a cabo la pianista *María Victoria Martín Adánez*, todavía antes de ser publicada, en noviembre de 1986. Se tomó muy en serio su estudio, y su interpretación fue mucho más que correcta, transmitiendo emotividad y hondura a un público entregado de antemano.

Yo había conocido a María Victoria mucho tiempo antes. Había asistido a alguno de sus conciertos, habíamos hablado a menudo sobre las diferentes formas en que se puede desarrollar la vida de un músico, y siempre había admirado su capacidad de trabajo, su fidelidad a un estilo de intérprete que nunca da por finalizado su afán de perfeccionamiento, y su capacidad de sacrificio y abnegación para hacer compatible la disciplina del intérprete con las exigencias de la vida familiar. Alguna vez, incluso, tuvo el detalle de sacarme de algún apuro aceptando el humilde (para su nivel) oficio de 'teclista' en Voces de la Tierra a causa de la ausencia del titular. La relación profesional generó un trato amistoso entre nuestras familias, también a causa de la relación entre nuestros hijos e hijas. Recuerdo varias excursiones muy agradables y divertidas por varias comarcas de nuestra provincia, que también aprovechaba Ricardo, su marido, pintor en ejercicio como artista y como enseñante, para tomar algún apunte o para descubrir encuadres paisajísticos a los que después volvía para crear un cuadro.

Aunque es muy temprana la breve semblanza que escribí para el programa del estreno del *More Hispano*, la traigo aquí porque creo que recoge bien la trayectoria de su primera época. Dice así:



Estreno del *More Hispano* por María Victoria M. Adánez

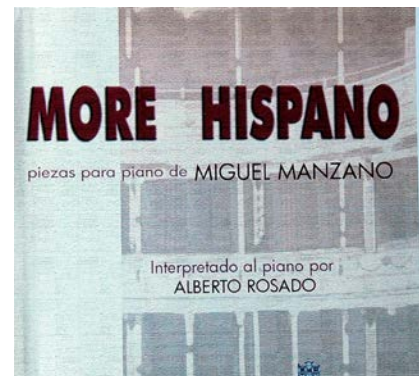
“La trayectoria de MARÍA VICTORIA MARTÍN ADÁNEZ es bien conocida. Podría resumirse como una constante búsqueda de la perfección que todo intérprete debe tener como aspiración. Nunca instalada definitivamente en su saber ya adquirido, ha peregrinado en busca de quienes podrían enseñarle algo nuevo y diferente en el campo de la interpretación pianística. Este deseo de perfeccionamiento la ha llevado al encuentro con las enseñanzas directas de algunos de los más prestigiosos maestros e intérpretes del momento, como Amalia Sempere, Antonio Baciero, Vincenzo Vitale y Marie Françoise Bucquet. Este magisterio plural ha dado a María Victoria Martín un conocimiento muy amplio acerca de estilos, épocas y técnicas que le permite situarse ante el teclado con la inteligencia y preparación previa que cada obra exige. Por ello su repertorio, aunque revele las inevitables preferencias, es amplio en estilos, épocas y autores.

*A este aspecto de intérprete añade María Victoria Martín su diaria tarea de enseñante, en la que consigue con no pocos de los que se acercan a pedirle ayuda y orientación, eso que todo profesor que se precie de tal anhela, y muy pocos logran: conseguir verdaderos **discípulos** que comprenden, avanzan y se perfeccionan, entre un número más o menos numerosos de **alumnos**.*

*María Victoria Martín ofrece ahora en Zamora esta primera audición de la obra pianística **MORE HISPANO**, de la que por su profesión, cercanía profesional y amistad con el autor, ha ido teniendo noticia en el curso de la composición de la misma. Y el hecho de que una pianista profesional detecte valores pianísticos, tanto de contenido musical como pedagógico en **MORE HISPANO**, es un indicio de que la obra puede cumplir los fines para los que ha sido escrita.*

La segunda interpretación de *More Hispano* estuvo a cargo del pianista *Alberto Rosado*, compañero mío en el Conservatorio Superior de Salamanca, en el Teatro Principal de Zamora, lleno a reborar. También Alberto Rosado hizo una buenísima interpretación de la obra, que de nuevo tuvo una acogida calurosa por parte del público.

Y la última, a cargo de los dos pianistas del Atlantis Duo Piano, *Sophia Haase* y *Eduardo Ponce*, que se fueron alternando en la ejecución, el día 13 de noviembre de 2014 (estoy escribiendo esta línea el 30 de marzo de 2015). Los dos conciertos en el teatro, me es obligado decirlo, se celebraron gracias al empeño del director, Daniel Pérez, muy buen amigo mío, condecorador y valorador de la obra, que puso en juego todos los recursos necesarios para que los zamoranos pudiesen conocer una obra desconocida en nuestro país y conocida fuera de él. Cosas de la vida de músico. A este último concierto me referiré en el lugar que le corresponde en esta mi vida de músico, pues fue la ocasión del estreno de una nueva obra



Reestreno del *More Hispano*, completo, por Alberto Rosado



Concierto del Atlantis Duo Piano

de piano, *Perpetuum mobile*, que el Dúo Atlantis me pidió como final de su estupenda interpretación.

En el *Catálogo de Obras*, en esta misma página web, con el **número 31**, pueden conocerse todos los detalles documentales y gráficos del **More Hispano**. Así como el comentario que Luis Dalda, catedrático de Órgano en el Conservatorio Superior de Música de Salamanca, compañero, amigo y colega mío, escribió para la obra completa *More Hispano*. Y también varios audios de algunos fragmentos de la obra.

El Cancionero de Castilla y León

En plena actividad de la recopilación y transcripción del *Cancionero de León*, me llegó otra propuesta, también por medio de Luis Díaz, que procedía de aquel ente etnocultural que él había puesto en marcha, y que ya había organizado el ciclo *Cultura Tradicional y Popular* (ciclo de seminarios en la Universidad de Valladolid) en Castilla y León, y en septiembre del mismo año el *I Congreso de Etnología y Folklore en Castilla y León*, a los que ya me he referido más atrás. El nuevo proyecto era la transcripción de los materiales de un futuro *Cancionero de Castilla y León*, sobre cuya preparación se había hablado y al final decidido entre algunos de los asistentes al citado Congreso. Como resultado de ella un equipo de recopiladores de canción popular pertenecientes a cada una de las 9 provincias se debió de comprometer a enviar Luis Díaz una grabación con unas 12 canciones (creo recordar) de su provincia. Hecho lo cual, debió de haber una reunión de todos ellos, a la que yo no asistí, en la que se acordó que Luis Díaz me propusiera la transcripción musical de los materiales sonoros recibidos, para llevar a cabo la edición del proyectado cancionero. Luis Díaz me hizo llegar la propuesta, no sé en qué forma, pues no conservo ningún documento, y yo acepté, recibí los materiales y los transcribí, recuerdo que en muy poco tiempo, ya que corría prisa sacar el proyecto adelante para que no peligrara la subvención. Conservo carteo de va y viene entre Luis Díaz y yo, que demuestra que él tuvo que pelear insistentemente el proyecto con el correspondiente departamento de la Junta, y que trabajó muy bien. Reproduzco sólo la carta en que él se dirige a todos los componentes del equipo recopilador manifestándoles que las transcripciones ya están hechas. La traigo aquí por el valor documental que tiene, y para que quede constancia de cómo se llevó a cabo un proyecto que, dentro de su modestia (12 canciones por cada provincia, en cada una de las cuales podían recogerse todavía más de un millar, recuérdese que en aquel momento yo estaba 'en el furor' de la recopilación leonesa), tiene un cierto valor representativo, aunque sea mínimo en número.

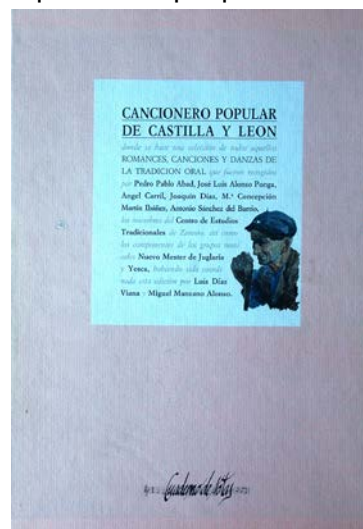
Aunque no recuerdo algunos detalles, otros no se me han olvidado. Por ejemplo, que Luis Díaz me pidió que realizara las autografías musicales.



El trabajo del Cancionero, finalizado

Algo se me pagó, no recuerdo cuánto. Una vez que las recibió y examinó, me pidió que escribiera una introducción y algún comentario musical, para que sirviera de guía a los lectores. Así lo hice, pero aprovechando la ocasión para que mi contribución al cancionero fuera una lección de bien hacer en el campo que yo más dominaba. Me salieron 74 páginas de apretado texto, que según me dijo después de haberlas leído, le obligaron en cierto modo a él a extenderse un poco más en la breve introducción que tenía preparada.

La edición del cancionero también planteó algunos problemas, que a Luis le tocó ir resolviendo con buena mano izquierda. El más importante fue el cuidado de la edición, que se le encomendó a Ángel Carril, el cual, con esta obra, abrió una la colección muy cuidada de la serie *Cuadernos dnotas*, editada por el Centro de Cultura Tradicional de la Diputación de Salamanca, que él dirigía. Colección en la que, por cierto, yo colaboré con la preparación de otras dos obras de muy interesante contenido en el campo de la música popular tradicional: la reedición, en español, de la obra de Kuirt Schindler *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal*, y la amplia antología que lleva por título *Páginas inéditas del Cancionero Salmantino*, que recoge recopilaciones de mi maestro Aníbal Sánchez Fraile y otras de Manuel García Matos. A ellas me referiré en el siguiente tramo, pues fueron publicadas en la década de los años 90 del siglo pasado.



El Cancionero Popular de Castilla y León

15. Un nombramiento 'de ámbito nacional': Vocal de la Junta Directiva de la Sociedad Española de Musicología

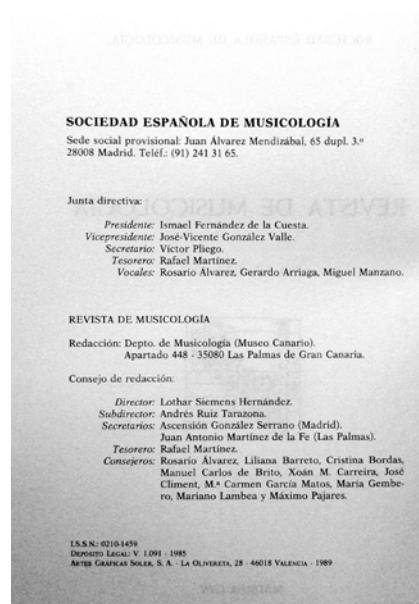
Lo del ámbito nacional lo consigno con retintín, porque sé muy bien que de nada vale y nada añade al mérito y al quehacer de una persona el aspecto geográfico, aunque lo de *nacional* parezca a muchos una marca de calidad. La llegada a este cargo (diciembre de 1984), que mirada desde el aspecto representativo podría ser considerada como una especie de ascenso, me llegó inesperadamente, cuando se cumplía el plazo para la renovación de una parte de la Junta Directiva de la SEDM (Sociedad Española de Musicología). Como ocurre casi siempre con quienes vivimos en provincia, las coincidencias en el tiempo y las casualidades en los encuentros juegan un papel importante en el ámbito de los nombramientos para cargos de ámbito nacional. Y este fue mi caso.

La primera circunstancia favorable fue la publicación del cancionero de Zamora y me llegó a través de la editorial Alpuerto, que también imprimía la *Revista Española de Musicología* desde su comienzo, y lo hizo llegar a los componentes de la Junta Directiva de la SEDM. Poco tiempo después recibí una sugerencia de Ismael Fernández de la Cuesta, Presidente de la SEDM, que me invitaba a escribir un artículo para la Revista. Invitación que me llegó en un buen momento, pues llevaba ya algún tiempo reuniendo documentos musicales para redactar un trabajo, todavía sin destino, sobre las protomelodías o recitativos rítmico-melódicos, tema que

me había suscitado mucho interés, porque podía dejar clara la duda de si las protomelodías dan origen a las melodías más desarrolladas (afirmación que algunos han sostenido), o bien ambas estructuras, melodías y protomelodías, han convivido siempre en la tradición oral. Respondí, pues, afirmativamente a la invitación de Ismael, indicándole el objetivo de mi estudio, que llevaba ya bastante avanzado. Me animó a terminarlo cuanto antes, con la seguridad de que sería aceptado por el Consejo de redacción de la REDM, dirigido a la sazón por el musicólogo Lothar Siemens. En poco tiempo estuvo el trabajo apto para su publicación, le envié una copia a Ismael, se la pasó a L. Siemens, le pareció buen trabajo, los presentó al Consejo de redacción, y fue editado cuando le llegó el turno en el volumen IX, nº 2 de la *Revista de Musicología* (diciembre de 1986), en la que ocupa 41 páginas y contiene 59 ejemplos musicales. Es el segundo de los que aparecen en la entrada *Escritos en PDF* de esta misma página Web, con el título *Estructuras arquetípicas de recitación en la música de tradición oral*, copiado literalmente del original de la revista. En las conclusiones finales afirmo y demuestro que en la tradición oral han pervivido juntas ambas formas de canto, melodías y protomelodías.

Una segunda circunstancia favorable para mi nombramiento fue, sin duda alguna, la noticia, ya muy difundida entre estudiosos de la música popular, de la próxima publicación del primer volumen del *Cancionero Leonés*, que tuvo lugar en León en diciembre de 1988, con la presencia de Ismael F. de la Cuesta en León, y de Lothar Siemens en la que se hizo en la Casa de León en Madrid. En la nueva Junta directiva fuimos nuevos José Vicente González Valle, Víctor Pliego, Rosario Álvarez, Gerardo Arriaga y yo mismo, que sustituíamos respectivamente a Mariano Pérez, José Sierra, Pedro Calahorra, Luis Jambou y M^a Concepción Peñas, algunos de los cuales pasaron a formar parte del Consejo de redacción de la REDM.

Mi paso por aquella Junta, formada por musicólogos con años de rodaje en el oficio y la especialidad, supuso para mí el acceso a una actividad desconocida: yo había trabajado siempre en solitario en el 'Lejano Oeste' donde vivía, y relacionado en mi especialidad sólo con las obras de de mis 'antepasados' en el oficio, de los cuales sólo eran 'supervivientes' Dionisio Preciado y Josep Crivillé. En las reuniones periódicas que celebrábamos en la sede aprendí mucho y pude relacionarme con muchos musicólogos a los que sólo conocía de nombre. Durante los 6 años que pasé en este cargo pude participar en la preparación de dos congresos, uno nacional, celebrado en Granada, sobre *El romanticismo musical en España*, en mayo de 1990 y otro internacional, sobre *Culturas musicales del Mediterráneo y sus ramificaciones*, celebrado en Madrid en 1992. Y también en el *VI Encontro de Música Ibérica*, celebrado en Lisboa en octubre de 1989. En el primero de ellos diserté con una conferencia en la que bajo el título *Música de tradición oral y romanticismo* demostré con abundancia de ejemplos cómo en el repertorio popular tradicional, en el que abundan las melodías que muestran rasgos sonoros que no permiten



La Junta Directiva de la SEDM

clasificarlas como tonales, hay sin embargo un bloque de canciones que, tanto por la sonoridad tonal mayor y menor como por el estilo literario de los textos revelan una hechura relativamente reciente, que se puede situar en bloque entre los siglos XVIII y XIX. Lo que más me hizo disfrutar en aquella intervención fue ver las caras de los oyentes, todos ellos grandes teóricos de la musicología, cuando me iban escuchando cantar los numerosos ejemplos con los que fui demostrando lo que me propuse. En sus gestos se veía la extrañeza, la sorpresa y la satisfacción de quien demuestra que se está divirtiendo a la vez que aprendiendo. Y algo parecido me sucedió en el *Encuentro* luso-español, donde también demostré con ejemplos cantados lo que me proponía: que no hay influencia alguna interfronteriza entre los dos países en lo que a la música popular de tradición oral se refiere.

En cuanto a mi intervención en el Congreso de Madrid, lo que demostró mi breve aportación, si se la compara con las de otros intervinientes que ya entonces se denominaban etnomusicólogos, como Josep Martí y Ramón Pelinski, que estudian en la música todo lo que no es música, para diferenciarse de los que ellos denominan flokloristas, es que la música como tal es también un objeto de estudio, y que debería ser primordial entre los numerosos aspectos que la música popular de tradición oral ofrece a quien se interesa por ella. Las diferencias que separan estas dos tendencias pueden apreciarse leyendo las *Actas del Congreso*. (*Revista de Musicología*, vol. XX, 1997, nº 2, pp. 887-901 y 991-999). (¿No será, me lo pregunto cada vez con más frecuencia según voy releendo ahora sus trabajos, que a estos etnomusicólogos, en el fondo, les aburre la música?)

De mi paso por la Junta Directiva, que duró unos 6 años aproximadamente, tengo muy buenos recuerdos. Conocer y conversar con Mariano Pérez, Pedro Calahorra, Rosario Álvarez, Álvaro Zaldivar, Daniel Vega, José Sierra, Emilio Rey, Gerardo Arriaga, además de los que ya conocía de antes, como Lothar Siemens e Ismael Fernández de la Cuesta, fue para mí una experiencia nueva y un apoyo eficaz para que mis trabajos en el campo de la música popular de tradición oral dejaran de ser los de un folklorista solitario residente en el Lejano Oeste. Cada reunión de la Junta, cada congreso y cada asamblea anual eran para mí una experiencia nueva.

Por otra parte mi paso por la Junta Directiva fue para mí un estímulo para ampliar mi preparación y mis conocimientos musicológicos, por necesidad dedicados a la música popular tradicional. Aquella década de los años 80 fue muy fecunda en el campo de las publicaciones musicológicas, muy centradas hasta entonces en España y en trabajos ya muy pasados de actualidad. La aparición de la serie *Alianza Música*, fue desde el principio un instrumento, quizás el más relevante, de información, y simultáneamente de formación, de una multitud de estudiosos que habíamos estado abiertos a cualquier novedad que ampliara los conocimientos básicos de una profesión con escasa historia por estas tierras. Por ello fue un acierto la apertura de la colección por los 7 volúmenes que recogieron la información sobre todo lo ya estudiado en el campo de la música española, y fueron también una sistematización de lo que, debido a esfuerzos individuales, había sido objeto de estudios que han pasado a ser clásicos, y que todos habíamos venido manejando o estudiando selectivamente por necesidades de nuestro oficio, como los de Pedrel Anglés, Kastner, Mitjana, Querol, Rubio, Salazar, Subirá, Tello, Calo y pocos más. Por fin encontrábamos una línea que estudiaba la música española ininterrumplidamente, en muchos

casos con poco más de meros enunciados y titulares, desde sus oscuros orígenes hasta las últimas tendencias contemporáneas.

La colección *Alianza Música* ha ido poniendo a disposición de los estudiosos y profesionales de todo nivel, por una parte las obras básicas (como las de Reese, Chailley y Fubini, por citar sólo algunas de la primera década), y por otra cualquier trabajo que profundice en cualquiera de las especialidades de la ciencia musicológica. Y precisamente afirmo esto a pesar de que el volumen último de los siete primeros, encomendado a Josep Crivillé, que lleva por título *El folklore musical*, fue para mí decepcionante, por su orientación más bien descriptiva que analítica. Después del esfuerzo que yo había realizado en la recopilación, clasificación y análisis del cancionero de Zamora, que ni siquiera es citado en el listado de publicaciones, a pesar de haber sido publicado un año antes, y del que estaba haciendo para la recopilación y estudio del *Cancionero Leonés*, se me caía de las manos aquel libro, que se quedaba en un prontuario de datos en su mayor parte extramusicales. Precisamente ha sido la etnomusicología una de las carencias de una editorial y una colección que nunca ha acometido una publicación de altura científica en el campo de la música española de tradición oral. Tampoco yo he llevado a cabo este trabajo, aunque alguna vez lo he tenido en proyecto, pero ha sido por una razón muy clara: siempre me ha ocurrido en mi trayectoria de músico una circunstancia que se ha venido repitiendo: cuando estaba dando fin a un proyecto, me llegaba la propuesta de otro, y siempre más creativo y estimulante que el de redactar una especie de tratado en el que podría haber vertido todo lo que he aprendido estudiando a fondo las músicas de tradición oral. Termino esta referencia con una precisión: la alusión que he hecho a la obra de Crivillé no me ha impedido, ni reconocer el mérito que tiene, aunque sea limitado, ni tampoco distanciarme de él. La única vez que lo he visto nos hemos saludado cordialmente y hemos charlado animadamente. Y además, él me ha enviado todas las publicaciones documentales de música popular de Cataluña que ha ido realizando desde el campo institucional en que ha trabajado, y yo le he ido enviando, a mi vez, todas las que he ido publicando.

Musicólogos de Conservatorio y musicólogos de Universidad.

Ya desde el día de mi acceso a la Junta Directiva de la SEDM había venido observando yo un problema que por entonces (año 1984) comenzaba a desvelarse y que fue tomando cuerpo con relativa rapidez: la tensión entre dos bloques de estudiosos e investigadores de la música. El primero de ellos formado por los que desde algún tiempo atrás, siguiendo la estela de los primeros (Anglés, Pedrell, Samuel Rubio... los que he citado anteriormente), fueron fundadores de la Sociedad y autores de trabajos muy relevantes. Y el segundo por catedráticos de las Universidades en las que esta especialidad empezaba a formar parte del cuadro de estudios. La primera fue Oviedo, donde Emilio Casares fundó y ocupó la primera cátedra en 1982, a la que en breve tiempo siguieron las de Salamanca, Valladolid, Granada y otras que fueron abriéndose en otras Universidades que iban pasando a depender administrativamente del Estado Autonómico.

Aunque en un tramo posterior me ocuparé con más detalle de este asunto, quiero dejar aquí constancia de que yo caí en la cuenta de esta tensión ya desde mi entrada en la Junta Directiva de la SEDM. Recuerdo con todo detalle que precisamente el día en que celebrábamos la renovación de algunos miembros de la Junta Directiva de la Sociedad, en la comida que

siguió al final de la asamblea se echó en falta la presencia de Mariano Pérez. Alguien dijo que no había podido llegar a tiempo porque había tenido que asistir a otra reunión muy importante en la que se iba a tratar de encontrar un acuerdo entre los dos grupos de musicólogos para formar un bloque común. Y poco rato después llegaba Mariano Pérez, sudoroso y un tanto alterado, que por primer saludo dijo, más o menos: 'He asistido a la ruptura definitiva entre los musicólogos de Universidad y la Sociedad de la que formamos parte los que trabajamos en los Conservatorios. Despidámonos de la posibilidad de que nuestro estatuto de Conservatorios Superiores nos sitúe por el momento en el ámbito de los estudios superiores reconocidos por la Universidad'. La noticia cayó como un jarro de agua fría, y allí mismo se formó un 'grupo de notables' que se comprometieron a seguir en el empeño de conseguir un nivel superior para los estudios de Musicología en los conservatorios Superiores.

Pero lo cierto es que la ruptura ha continuado hasta hoy mismo, cuando estoy escribiendo esta línea (mayo de 2015). Ya en el Congreso Internacional "*España en la Música de Occidente*", que tuvo lugar en Salamanca en noviembre de 1985, se percibió con claridad un comienzo de ruptura. A pesar de que figuraban como organizadores Emilio Casares, Ismael Fernández de la Cuesta y José López Calo (por este orden), fue organizado por el Departamento de Musicología de la Universidad de Salamanca y celebrado en las aulas de la vieja Universidad, quedando bastante diluida la participación de los miembros de la SEDM, apenas una quincena de los habituales, entre una multitud de 69 conferenciantes y ponentes en la que no faltaron los extranjeros de mayor relieve que habían venido dedicando grandes trabajos a la música española. Como nota marginal a este comentario sólo quiero añadir la total ausencia de alguna ponencia relacionada con la música popular de tradición oral española, salvo una breve referencia al canto 'tradicional' en el primer Renacimiento español en una comunicación de Dionisio Preciado. Aunque ha habido algunos trabajos que se han hecho en conjunto, sobre todo al principio (el ejemplo más logrado son los 10 volúmenes del *Diccionario de Música Española e Hispanoamericana*, preparado durante largo tiempo y editado en un tiempo récord, entre en el que se nos pidió colaboración a los que éramos conocidos por algunos trabajos anteriores), la divergencia, casi ruptura, no ha dejado de crecer a lo largo de las últimas décadas. A ella me referiré con más detalle en uno de los siguientes tramos.

Una asamblea con final festivo.

Y hablando de asambleas anuales de la Sociedad, quiero, para terminar este epígrafe, recordar sobre todo una muy especial, por lo que tuvo de sorprendente y divertida para los que estuvimos presentes en ella. Se celebró por las fechas anteriores a la Navidad. Aquellas reuniones tenían el valor de encuentros entre colegas y amigos. En ellas se trataban temas y situaciones muy interesantes para la actividad de la Sociedad, pero siempre tenían una parte muy poco divertida, cuando al final tocaba abordar los aspectos administrativos y económicos. Pues bien, para introducir una nota de humor y relajamiento en una de ellas, nos pusimos de acuerdo Emilio Rey, Víctor Pliego y yo en representar al vivo la imitación de un ciego cantando una copla de las del género que más abundaba en este oficio, que siempre eran relatos de crímenes y desgracias. Nos habíamos retirado discretamente de la sala de juntas y nos habíamos preparado para la actuación. Víctor Pliego, dibujante diestro, había pintado

un gran cartel en el que, en formato de una historia de TBO de gran tamaño, sujeta en un trípode, estaba dibujada la secuencia de los hechos que contaba la copla. Yo salí disfrazado de ciego, con un blusón negro de tratante, gafas negras y guitarra en ristre. Y Emilio Rey, en pantalón corto, haciendo de lazarillo, con un puñado de folios, dispuesto a vender la historia impresa, ¡a peseta la copla!

La primera reacción del 'público' fue de risa un poco tensa, como era de esperar. El texto, recogido por Emilio en una de sus correrías recopilatorias, estaba compuesto, conforme a las normas del género, para hacer temblar de miedo al auditorio: *'Niñas devodas por una gorrina'* era el título, que seguramente narraba un suceso real, una desgracia ocurrida a una madre por un descuido. Cuando yo me puse a rasguear los acordes y a cantar la historia, las risas fueron cesando, y las caras del auditorio revelaban desconcierto, pues por un lado estaba claro el aspecto festivo, pero por otro la historia era descarnada y terrible, como reflejaban las viñetas que Víctor Pliego iba señalando en el cartel a medida que yo iba entonando las estrofas. Cuando Emilio salió, cerca del final, a 'vender las coplas', el desconcierto fue total, pues los oyentes no sabían qué hacer, y si la compra de un folio formaría parte también de la broma. Un aplauso final acabó con la leve tensión, y la sesión terminó con felicitaciones y abrazos. Alguien dijo, creo recordar que fue Lothar Siemens: 'En broma y en serio, nos habéis puesto en contacto con la tradición oral viva'.



La historia terrible en el cómic de Víctor Pliego

16. Un recuerdo desagradable: Encontronazo profesional con motivo de la publicación del *Cancionero de Haedo*

Retrocediendo otra vez en el tiempo dentro de este tramo que comprende aproximadamente una década de mi vida de músico, vuelvo al comienzo de ella, cuando estaba en plena faena de la preparación del cancionero de Zamora. El primer episodio de este relato no fue desagradable. Estando un día tomándome con algún amigo un breve descanso y unas 'perdices' (= mejillones rebozados) a la barra del bar especializado en aquella tapa, acertó a entrar por allí Salvador Calabuch, músico zamorano residente en París, a quien había conocido anteriormente por su amistad con mi amigo José Luis Alonso, el hispanista profesor en Grönigen, al que ya me he referido, que por cierto estaba preparando también un trabajo introductorio para mi cancionero, en el que indagaba sobre ciertos aspectos relacionados con el tema de su monumental *Léxico del Marginalismo del Siglo de Oro*. Nos saludamos al reconocernos, y hablando de nuestras ocupaciones y aficiones salió a relucir mi cancionero de Zamora y me informó de que él estaba investigando en el archivo del

maestro Haedo, que también había recogido canciones, que la familia quería que se publicasen, para evitar su pérdida. Yo manifesté mi interés por aquel trabajo, como era de rigor. Al referirnos a los fondos documentales que uno y otro teníamos entre manos, y al decirle yo que el cancionero que estaba preparando iba a contener más de un millar de documentos, él me dijo con toda naturalidad que en el archivo del Maestro podría haber alrededor de unos 250. a pesar de lo cual, yo le dije, merecía la pena publicarlos, porque habrían de ser muy interesantes, dada la época en que fueron recogidos. Allí terminó nuestra conversación, con una despedida amistosa.

Pasó un tiempo, no recuerdo cuánto, pero desde luego dos o tres años después de la publicación de mi cancionero de Zamora, y un buen día recibí una llamada telefónica de Arturo Calamita, dueño de la papelería e imprenta *El Heraldito de Zamora*, una de las más activas de Zamora, pidiéndome entrevistarse conmigo para un asunto muy importante para él. Acudí a la cita, me hizo pasar a su despacho, y en voz discreta y a puerta cerrada me preguntó si yo podía hacerle un trabajo de autografía musical (conocía mi grafía por el cancionero de Zamora, del que había vendido un buen número de ejemplares), porque había buscado en las editoriales de música y todas tenían esperas muy largas. Le pregunté de qué trabajo se trataba, pues yo tampoco andaba muy bien de tiempo. Inmediatamente sacó del cajón un taco bastante grueso de folios con autografías musicales escritas a mano (¡claro!), y me lo hizo examinar. Hojeando y ojeando aquel grueso original, unos quinientos folios, inmediatamente me di cuenta de que no se trataba de páginas completas llenas de pentagramas, sino de originales bastante breves que ocupaban muy poco espacio, la mayor parte de ellos tres o cuatro pentagramas. También me di cuenta en cuanto comencé a leer las partituras de que se trataba de las del archivo de Haedo, pues las primeras eran cantos de ronda, entre las cuales acerté a leer el título *Ronda sanabresa*. Me dijo que hiciera lo posible por solucionarle el problema, le pedí que me facilitara una fotocopia del original para hacer el cálculo del costo, me la hizo rápidamente, la examiné ya en mi casa con un poco más de calma y al ver que no era un trabajo ni muy largo ni muy complicado, calculé una suma que no le pareciera fuerte (yo sabía bien por el editor de mi cancionero que los autografistas clavaban el rejón bien clavado por un trabajo muy especializado). Creo recordar que le pedí 200.000 pts., aceptó el trato sin discutir, y le dije que en unos dos meses estaría terminado, como fue, en efecto.

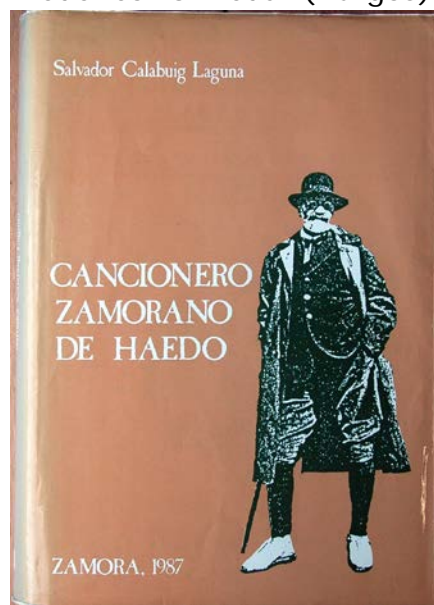
Por supuesto, pude examinar con todo detenimiento el contenido del futuro *Cancionero de Haedo*, que muy poco se parecía al mío, ni en las transcripciones, ni en la ordenación, ni en la integridad de los documentos (muchos de ellos estaban incompletos o eran brevísimos), salvo en que a lo largo de las 274 canciones que contenía había unas cuantas que eran variantes muy parecidas a las que yo había llevado a mi libro. Cuando había pasado como un mes recibí una nueva llamada de Arturo: '¿Cómo va el trabajo, Miguel?' 'A toda pastilla –le respondí–, ya me queda sólo la tercera parte.' 'Bien,' me dijo, 'Pues tráemelas, para ir preparando los originales con los textos que van debajo. Así voy ganando tiempo.' Se las llevé al día siguiente y le parecieron perfectas. 'Un buen trabajo', me dijo.

Pero aquí viene lo bueno: cuando me faltaban como unas 40 o 50 para terminar, recibí una nueva llamada de Arturo y me quedé de piedra cuando me dijo: 'Mira, Miguel, tienes que traerme urgentemente todo lo que has hecho, porque... Bueno, ya te lo explicaré cuando vengas'. Me presenté al día siguiente con el original y todo lo que había hecho y me

dijo: 'Miguel, ha sucedido lo que yo menos esperaba. Le he enviado unas páginas al autor, con toda la ilusión, pensando que me iba a felicitar por la rapidez, y oigo que me pregunta en un tono muy airado: "Dime la verdad, Arturo: ¿Quién ha hecho las autografías? ¿Ha sido acaso Miguel Manzano?" Y claro, no tuve más remedio que decirle que sí. Y rápidamente, sin admitir explicaciones, sin darme tiempo a reaccionar, me dijo: "Pues quédate con ellas o busca otra solución, porque con esa escritura de Manzano van a pensar todos los que la vean que éste es otro cancionero de Manzano. No quiero saber nada de él ni de esos originales. ¡Lo que me faltaba!" Así que no hemos hecho nada. Tengo que empezar otra vez a buscar, y ya sé lo que me espera. Y lo que les espera, porque las van a pagar al precio que yo sé. Así que dime cuánto te debo y te pago ahora mismo. Y procura que de esto no se entere nadie, porque anda la Diputación por medio, que va a pagar el cancionero, y no quiero que llegue nada a oídos del Presidente'. 'No te preocupes por mí –le respondí-, porque nadie se va a enterar de esto por mi parte (secreto que he guardado hasta hoy, cuando escribo esto casi cuarenta años después). Págame 160.000 pts. y asunto concluido'. Abrió el cajón, me firmó un cheque, me dio las gracias, yo se las di a él... ¿y aquí terminó este asunto? Nada de eso. Quedan todavía otros dos episodios.

El siguiente empezó cuando el *Cancionero de Haedo* se publicó, por fin, al final de 1987 y fue presentado a bombo y platillo por la Diputación de Zamora, ponderado como la obra cumbre de referencia del folklore popular de Zamora, en el mismo nivel que los de Federico Olmeda (Burgos), Dámaso Ledesma (Salamanca), Agapito Marazuela (Segovia), Fernández Núñez (León) y García Matos (Cáceres). El mayor interés de la obra, como yo ya conocía, era el fondo documental, los 275 documentos musicales que contiene la obra. En lo que es labor 'de autor', introducción, análisis melódico, estudio de variantes melódicas, detección de los sistemas melódicos, el cancionero en su contexto, etc., el libro demostraba ser la obra de un principiante (se entiende que me refiero al ámbito de la música popular de tradición oral, no al oficio de músico) que ha tenido que entrar en un mundo que desconoce por completo. Por supuesto, excepto en la bibliografía, no hay ni la más mínima alusión, ni a la obra del maestro Arabaolaza titulada *Aromas del campo*, ni al contenido de mi cancionero, lo cual es muy explicable para mí, que estaba al tanto de todo el proceso, pero muy poco 'científico'. Pasado el tiempo de los primeros fervores locales, las cosas volvieron a su lugar. Y fue entonces cuando yo escribí una reseña sobre la obra, que fue publicada en la *Revista de Musicología* de la SEDM. Reseña objetiva, que dice lo que hay, dando valor a lo que lo tiene en la obra y señalando las carencias manifiestas que por parte del autor revelan desconocimiento. Para no sobrecargar con documentos esta narración he llevado la recensión bibliográfica a la entrada *Cajón de sastre* de esta página web, donde la pueden leer los interesados (si hay alguno).

Pero aún queda el último episodio de este percance por el que tuve que pasar. Como era mi obligación, por cortesía y sinceridad, envié una



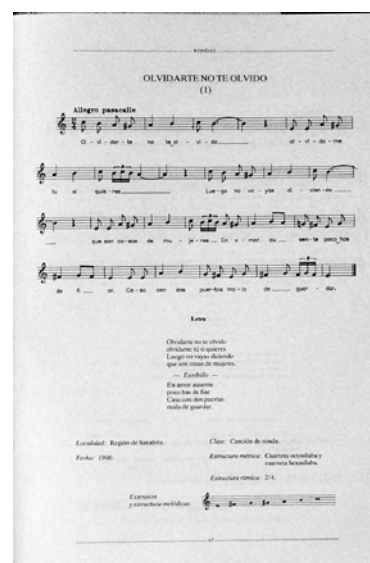
El Cancionero de Haedo

copia de la reseña al Sr. Presidente de la Diputación, por entonces el Excmo, Sr. D. Luis Cid Fontán (recuérdese: el que alcanzó la presidencia en 1987 gracias al 'caso Antorrrena', que a lo mejor tuvo el honor de inspirar el 'tamayazo' madrileño de 2003), y la acompañé con una carta personal en la que le alababa los aspectos positivos de la publicación y le manifestaba mi disconformidad con el aspecto ostentoso que tenía el Cancionero de Haedo, más propio de una obra para coleccionistas bibliófilos que para un libro de investigación, como es todo cancionero que recoge músicas de tradición oral. La carta también incluía algunas frases de crítica al escaso valor de la obra como trabajo de investigación en el campo de esas músicas. También envió esta carta a la entrada *Cajón de sastre*, por si le interesa a alguien. Quien la lea podrá entender que con aquel escrito corté cualquier posibilidad de relación institucional con la Diputación de Zamora.

El final de este episodio fue lo más penoso. Cuando el Presidente envió mi reseña al Sr. Calabuig, el enfado del músico colmó la medida de lo soportable para él, y le empujó a responderle con una carta que también envió al *cajón de sastre*, para que los lectores de esta página, si queda todavía alguno, se enteren de quién es Miguel Manzano, y de la bajeza de sentimientos a la que fui capaz de llegar, a juicio del Sr. Calabuig, al final de este percance. Después de un comienzo que parece suave, pero en realidad es el primer puñetazo: *"Con tristeza y un asomo de lástima leo la carta que D: Miguel Manzano le dirigiera a Vd mismo...."*, llega a su culmen con la frase *"Si el ridículo matase, el Sr. Manzano estaría ya difunto"*, que parece tomada de una antología de insultos.

De las cartas cruzadas y de todas las manifestaciones de aprecio de la obra expresadas en cartas a la Presidencia me envió copia el diputado Luis Rodríguez San León, al que yo había puesto al corriente de toda esta refriega. También llevo ese *listado de personajes* al mismo cajón. Por supuesto, el Sr. Presidente no cometió la bajeza de responderme personalmente a mi carta. El orden jerárquico se lo impidió, pues cada quien tiene que comunicarse sólo con los de su escalón, sin rebajar su dignidad. Pero yo seguí enterándome de todo gracias a la ayuda del Sr. Rodríguez San León.

Así terminó este desagradable episodio, que también acabó con las escasísimas relaciones que yo había tenido con la Diputación de Zamora. La siguiente fue pedir un local para los ensayos de mi nuevo conjunto *Alollano*, que ya tenía publicados cuatro CDs de canciones tradicionales de Castilla y León editados por el sello *RTVE Música* hacia el año 2005. La respuesta del señor Aurelio Tomás, vicepresidente, fue contundente y se comenta por sí misma: 'La Diputación no dispone de local alguno para esa finalidad'. (jij!!!) El siguiente incidente ocurrió cuando alguno de los que preparaban mi presentación al *Premio de Restauración y Conservación del Patrimonio*, que La Junta de Castilla y León me concedió en el año 2007, pidió la adhesión de la Diputación de Zamora. Tampoco lo consiguió: el Sr. Maillo tampoco se rebajó a prestar apoyo. En cambio dos años después, la Excelentísima DZZ me concedió el *Premio Tierras de Zamora a Valores humanos, 'en consideración a su destacada labor cultural y humana, que le ha distinguido*



Primera página del Cancionero

en el ámbito provincia, regional y nacional'. Como decía Camacho en el Quijote, el día de su boda: '¡No milagro, milagro, sino industria industria!' Todavía ignoro, aunque supongo, las razones por las que me cayó esta distinción, a la cual me pareció poco elegante renunciar, pues la Provincia es mucho más que su Presidente y unos cuantos diputados.

Aparte y además de la edición del *Cancionero*, Haedo ha sido repetidamente recordado como personaje ilustre de la Zamora de su tiempo, a cuya memoria se le dedicó otro libro en el mismo formato, que puede considerarse como un tomo segundo de la misma obra. Pero además de estas publicaciones, que deberían considerarse como lo principal, el Maestro ha sido homenajeado en la ciudad de Zamora en forma institucional con la dedicación de una plaza que lleva su nombre y con la denominación titular de un Instituto de Enseñanza Media en la ciudad de Zamora, el Instituto Maestro Haedo.

Para dar fin a este epígrafe no está fuera de lugar recordar que contrasta enormemente esta atención a la memoria del Maestro Haedo con la ausencia total de un recuerdo institucional de D. Gaspar de Arbaolaza y Gorospe, que ejerció como Maestro de Capilla de la Catedral de Zamora durante los 40 años que duró su magisterio. Músico de reconocido prestigio como compositor a nivel nacional, como uno de los más relevantes de toda la generación denominada 'del Motu Proprio', compuso cientos de canciones religiosas en estilo popular y decenas de obras polifónicas funcionales destinadas a la Capilla de la Catedral que dirigía. Recibió primeros premios en varios concursos nacionales y fue autor de dos oratorios difundidos también a nivel nacional: el oratorio 'Job', compuesto por encargo de Radio Nacional de España como homenaje al Papa Pío XII en su coronación (año 1941), transmitido por radio en su estreno para que el Pontífice pudiera escucharlo. Y el oratorio 'Las siete Palabras de Cristo en la Cruz', obra encargada por la Parroquia de San José, de Madrid, que durante más de 10 años se transmitió por Radio Nacional de España en la tarde del Viernes Santo, junto con el sermón de 'Las siete Palabras'. Como ya he dejado escrito en un tramo anterior, una desavenencia originada por la falta de respeto del Cabildo a una de sus competencias fue causa de la retirada de todas sus obras del archivo catedralicio. Desgraciadamente el archivo está en paradero desconocido, y es bastante probable que fuera quemado, también por despecho y abandono, por la hermana que le sobrevivió.

Nunca es tarde para que algún día se reconozca y se honre también la memoria de este gran Maestro, que repartió con Haedo las principales tareas y éxitos musicales en la Zamora de las décadas 1920-1960.



El Maestro Haedo en un cuadro de Julio Fernández

[INCURSIÓN HODIERNA = MIRADA HACIA ATRÁS DESDE EL HOY]

Afortunadamente, la última relación que he tenido con la obra del Maestro Haedo ha sido para redactar un escrito relacionado con su memoria y con su obra. La ocasión ha sido la grabación y edición, en el año 2014, de un disco que recoge una selección de documentos musicales contenidos en el Cancionero de Haedo. Lo redacté a petición de Antonio Martín Ramos, presidente de la Asociación Etnográfica DON SANCHO, como como elogio a un trabajo musical muy bien realizado. El disco lleva por título A la Rola, y contiene 12 canciones recogidas por el Maestro, presentadas en una forma sencilla y sobria por los cantores del Grupo, en la que se escenifican a la vez, cuando actúa en un espectáculo, algunos bailes y otros ademanes de costumbres que eran el marco en que estas canciones sonaron. La sobriedad de la interpretación y la ausencia de los recursos y tics musicales tan manidos en las 'ejecuciones' con que los autodenominados 'grupos folk' suelen maltratar bellas canciones, que pierden así su hondura musical, los recursos musicales empleados en este disco antológico buscan la sencillez de la tradición honda. Por esta razón, cuando se me pidió cometar el contenido de A LA ROLA no dudé en hacerlo, después de haber escuchado repetidamente su contenido. Traigo aquí el comentario que les escribí para formar parte de las notas informativas que acompañan la grabación. Con ello, además de valorar el trabajo del grupo de la Asociación Etnográfica Don Sancho, termino este largo epígrafe con un recuerdo y memoria que realza la labor del Maestro Haedo, de cuya imagen siempre tuve un recuerdo agradable, no mermado por la suspicacia y el recelo de quien editó su obra, sino puesto en el lugar que al Maestro le corresponde en la memoria de los zamoranos.

Este es el texto que escribí para la envoltura informativa del disco A LA ROLA

:

CONTENIDO DE UN PROYECTO:

MEMORIA DE UN MAESTRO

Las variadas formas y procedimientos con los que se suele conmemorar, recordar y ensalzar la figura de un músico en su propia tierra y ciudad, ya se han venido poniendo en juego desde hace mucho tiempo para honrar la memoria del Maestro Haedo. Se le dedicó una plaza. La denominación de un Instituto de Enseñanza Media también lleva su nombre. Fallecido el Maestro,

agrupaciones corales varias, cuyos componentes habían formado parte de aquella Real Coral Zamorana, con la que él cosechó numerosos triunfos en Zamora y en varias ciudades de España, interpretaron un buen número de conciertos, dirigidos por algunos de sus discípulos aventajados, incluyendo canciones populares de Zamora que él mismo había recogido y armonizado. Con el título *Cancionero Zamorano de Haedo*, la Diputación de Zamora editó un grueso volumen en formato de lujo, de libro para coleccionistas, cuyas páginas acogen las 275 transcripciones musicales que, según el estudioso de su obra, Salvador

Calabuig, transcribió él mismo del dictado de cantoras y cantores. Al cual siguió un segundo tomo en el mismo formato, con infinidad de datos sobre el maestro y su actividad musical en Zamora en el tiempo en que ejerció su profesión de músico. Se conservan y se han difundido (inexplicablemente en forma semiclandestina, en lugar de



A LA ROLA

una reedición) aquellos históricos discos que, aun con todas sus limitaciones técnicas, guardan testimonio de la forma de arreglar e interpretar el repertorio popular que caracterizó al Maestro. Grabaciones con gran valor documental, porque son testimonio del estilo coral vigente en las primeras décadas de pasado siglo, en el que Haedo brilló con un estilo singular. Grabaciones que muestran el hondo valor musical de la tradición oral cantada, desconocida en las ciudades capitales de provincia, que descubrieron, gracias a esta labor, el tesoro inmenso que encerraban las memorias de las gentes de los pueblos.

Pero quedaba todavía algo muy importante sin hacer: dar voz a las transcripciones musicales que llenan las páginas del *Cancionero Zamorano de Haedo*. Nadie hasta ahora lo había hecho, que sepamos, en la forma en que el grupo Don Sancho lo hace en este disco, el primero que recoge, cantados, los sonidos que él escuchó y transcribió a los cantores de numerosos pueblos de las tierras zamoranas. Un cancionero que contiene en transcripciones musicales los cantos populares interpretados por las gentes del ámbito rural es, siempre, un tesoro documental. Lo venía siendo ya, pero hoy lo vemos mucho más claro, cuando esa tradición oral se ha roto y ha terminado por agonizar.

Sabemos muy bien que todo libro es letra muerta, pero que cobra vida en cuanto alguien lo lee. Si en solitario y en silencio, para revivir en su mente, y si en alta voz y ante otros, para cobrar una vida todavía mucho más patente. Tal ocurre, todavía en mayor medida, con los cancioneros que recogen las músicas populares. Son también músicas muertas, como afirman con cierto desdén quienes no saben leerlas cantando, pero que cobran vida en cuanto alguien que sabe leer música se pone a entonar los sonidos que laten en esas páginas. Y una vida mucho más palpitante, más lozana, más animada, cuando ese canto lector se hace en grupo. Unas veces de principio a fin, cuando el género de canción es colectivo, como en el caso de ciertas rondas, y otras en animado y divertido coloquio, como cuando la voz de un solista dialoga con el colectivo que lo está escuchando, como era costumbre en muchas canciones de baile, de boda, de divertimento, de trabajo, de entretenimiento...

Cuando se escucha este disco al tiempo que se hojea y se localiza la fuente en que el Grupo que lo interpreta ha bebido, se percibe claramente que detrás de este resultado sonoro ha habido un trabajo selectivo que ha requerido una lectura y relectura detenida. Primero para escoger, de entre lo bueno, lo mejor, porque no todas las canciones populares son de igual calidad por el hecho de serlo. Las hay que son joyas íntegramente conservadas en la memoria. Pero también las hay fragmentadas, mal entonadas, medio olvidadas. Y las hay que necesitan ser completadas con nuevos textos, porque así lo pide su estructura original, que en algunos casos olvidó quien las dictó. Segundo, para organizarlas en bloques alrededor de una celebración, de un rito, de una sonoridad similar, de un ámbito geográfico comarcal, que agrupa pueblos de un entorno vecino. Este trabajo queda explicado con toda claridad en las páginas informativas de este cuadernillo, que el Grupo Don Sancho ofrece como guía para la escucha. Aquí hay un proyecto bien diseñado que va hilvanando cada una de las doce secciones, no un popurrí aglomerado sin orden ni concierto. Se consigue con este procedimiento que esta antología, para la que se han tomado poco más de una treintena de temas, sea, por una parte, una muestra etnográfica variada, y por otra que represente en su amplitud una tierra que lleva un nombre: Zamora.

Como músico, como estudioso de la canción popular tradicional y como editor de varios cancioneros, no puedo sino estar satisfecho de que por una vez un colectivo amante de esa música tradicional haya tomado un cancionero transcrito y escrito, como



fuelle para la realización de un proyecto musical que responde a trabajar por la difusión de nuestra música popular, que ya agoniza en su hábitat. Para eso fundamentalmente hemos trabajado los que hemos dedicado nuestro tiempo a la recopilación de cancioneros, aunque también para la investigación, para el conocimiento de la naturaleza musical de la tradición popular, tan diferente en muchos aspectos, y tan portadora de otros valores musicales distintos de los inherentes a las músicas de autor.

Es por ello muy deseable que esta antología, tan bien realizada, de canciones zamoranas, tenga una amplia aceptación, y se abra, en razón de la forma en que ha sido compilada e interpretada, un camino propio y singular, entre tantas en número, tan divergentes en finalidades, tan discutibles en procedimientos y tan variadas en destinos como son las que aparecen cada día en cada ámbito geográfico de estas tierras nuestras. Objetivo difícil y complicado, dada la facilidad con que algunos gallos muy cantores han buscado y encontrado ayuda, la merezcan o no en razón de la calidad, para cantar en un corral que creen de su propiedad, a veces incrustado entre las tapias institucionales. Y también fuera de él, por el sencillo procedimiento de 'yo te traigo a mi casa y tú me llevas a la tuya'.

Objetivo difícil, he dicho, pero también posible, porque detrás de este proyecto hay un grupo compacto, una ilusión colectiva, un saber hacer lo que se trae entre manos, y la fuerza comunicativa de nuestras músicas tradicionales tal como son, sin contaminaciones de fusión ni desarrollos neofolkloricos.

Termino con un golpecito en la espalda, ¡ánimo y adelante!, a los que han sacado arriba este proyecto musical, para que esta antología no sea única. Porque un cancionero da para mucho, es difícil agotarlo

MIGUEL MANZANO.

16. Un encuentro inesperado con Antonio Gallego y una nueva puerta que se me entreabre

Mis primeros contactos con Antonio Gallego, catedrático de Musicología en el Conservatorio Superior de Madrid por la época a la que me voy refiriendo, el final de la década de los 90, tuvieron lugar con ocasión de sus viajes a Zamora (tierra donde nació) para preparar dos o tres exposiciones conjuntas de pintura en las que colaboraban la Fundación March, con sus fondos, y la Caja de Zamora, con sus salas de exposiciones recién estrenadas. Él ejercía por entonces como director de los Servicios Culturales de la Fundación March, cargo que ocupó desde 1980 hasta 2005 y que simultaneó con el de Catedrático de Musicología y Subdirector del Real Conservatorio de Madrid, con el de vocal del patronato de la Fundación Archivo Manuel de Falla en Granada, y con el de miembro ilustre de la Sociedad Española de Musicología



Antonio Gallego

Hombre de vasta y actualizada cultura en el campo de las artes plásticas, de la música y de la literatura, el trato con todo tipo de personas del mundo del arte en el cargo que desempeñó lo puso en contacto con los personajes e instituciones más relevantes en el amplio ámbito en que él se movía y lo convirtió, además, en un experimentado psicólogo que sabía a quién tenía delante en cuanto entraba por la puerta de su despacho. Conversador ameno y divertido, era

una suerte contar con su presencia, sobre todo en esos coloquios y tertulias que siempre van entreverados con las tareas y horarios propios de congresos, simposios, encuentros y jornadas culturales.

La primera vez que me encontré con él, precisamente en la sala de exposiciones de la Caja de Zamora, me dijo que ya conocía mi trayectoria, mis trabajos en el campo de la música popular tradicional, los cancioneros de Zamora y primer volumen del de León, y también los trabajos que estaba realizando en el Aula de Música y los conciertos y discos que había grabado con el grupo Voces de la Tierra. A partir de aquel encuentro ya me encomendó algunas colaboraciones. Las primeras fueron los comentarios a varios conciertos de órgano de la serie que con ayuda de la Fundación

March iba organizando en iglesias que poseyeran un instrumento restaurado. Sucesivamente me encargó la redacción de los programas de mano con los comentarios de las piezas que iban a sonar, uno en Benavente, en la Iglesia de Santa María, otro en Morales del Vino, en el órgano de la iglesia parroquial, y un tercero en el órgano de la parroquia de San Torcuato, de Zamora, Al año siguiente



Los programas de concierto de órgano

me encomendó también los comentarios a otras dos series celebradas en tierras salmantinas, en los órganos históricos del Convento de Santa Clara (Salamanca), Catedral de Ciudad Rodrigo y Capilla de la Universidad. La preparación de estos programas me introdujo en un repertorio organístico que yo siempre había dejado a un lado por necesidades prácticas en mis años de organista, a causa del abandono en que estaban los pocos instrumentos que por mi tierra se podían usar, y también por falta de ediciones actualizadas del repertorio propio de estos órganos. Pero como la condición para preparar los comentarios al programa era siempre disponer de las partituras de cada concierto, que los propios intérpretes me enviaban por encargo de Antonio Gallego, aquel trabajo me introdujo en el conocimiento de los géneros y las sonoridades propias de más de dos siglos de música, desde Antonio de Cabezón hasta Cabanilles. Tenían además estos trabajos el aliciente de ser pagados con generosidad por quien se consideraba colega de los intérpretes, no sólo administrador de recursos, que también lo era.

Otros trabajos que me fue encomendando más adelante fueron: una ponencia sobre el tema *Fuentes populares en la música de 'El sombrero de Tres picos' de Manuel de Falla*, para el Congreso 'España y los ballets rusos de Serge Diaghilev' celebrado en Granada en 1989; un artículo de fondo para el Boletín Informativo de la Fundación Juan March con el título *El folklore musical en España, hoy* (Madrid, 1990), cuyo texto he llevado a la entrada *Escritos en pdf*, de esta página web; y unos años más tarde, una conferencia sobre el tema *'La música popular de tradición oral en la obra de Manuel de Falla'*, en el ciclo *Manuel de Falla y su entorno* (Madrid, 1990). En la primera y tercera de las intervenciones traté de matizar y rebajar la

opinión de M. García Matos según la cual Falla no tomaba sólo las sonoridades, 'el aroma', como alguien dijo, de las músicas populares, sino que tomaba literalmente los temas. Pues el tratamiento que el compositor hace de las referencias que en ocasiones toma puntualmente del cancionero tradicional popular son más un punto de arranque, amplísimamente desarrollado con imaginación creativa, que meras citas que salpican sus obras para darles 'colorido sonoro' hispano.

Pero si ya estas encomiendas en las que Antonio Gallegó confió en mi pericia para salir airoso de los desafíos que me planteaban temas relacionados con la música popular de tradición oral, aportando mi punto de vista personal a partir de datos objetivos, me fueron muy beneficiosas, por lo que me obligaron a estudiar a fondo los temas y por el eco que tuvieron en el ámbito musicológico mis afanes de desmontar tópicos, no fue esta la mayor aportación profesional que recibí del aprecio y la amistad con que me distinguía. El favor más grande que me hizo está relacionado muy estrechamente con un encuentro ocasional, como ya me había venido ocurriendo en otras etapas de mi vida de músico.

Es el caso que después de una de sus visitas a Zamora para algo relacionado con la sala de exposiciones de la Caja, cuando yo ya había cesado como colaborador al haberse suprimido el Aula de Música, como he relatado, íbamos comentando el tema (recuerdo que viajábamos en un Simca semiviejo en el que él tenía a gala desplazarse y aparcarlo entre los 'cochazos' de los empleados de la March) '¿Pero cómo? –me dijo Antonio, muy sorprendido e extrañado– ¿Que tú estás en paro? ¡Eso no puede ser!' Aclaradas todas las circunstancias de mi cese por mis conflictos con la Caja de Zamora, Antonio me dijo, totalmente en serio, que tenía que buscar la forma de entrar en un conservatorio superior como Profesor Especial de Folklore. Precisamente por entonces la enseñanza en estos centros –me explicaba– estaba en pleno desarrollo, con un nuevo decreto que incluía la ampliación de la Musicología como una especialidad de los conservatorios Superiores (se iban a crear varios) con cuatro ramas diferentes: Musicología propiamente tal, especialidad de la que él había quedado como titular en Madrid, mucho más amplia que la simple Historia de la Música, Gregoriano, Paleografía Musical y Folklore. Me recomendó muy vivamente que procurara enterarme de cómo iban a estar las cosas, hablando con los Catedráticos del conservatorio de Madrid (yo conocía a varios: Ismael F. de la Cuesta, José Sierra, Daniel Vega, Emilio Rey, él mismo, el Secretario del Centro...) para intentar conseguir el título de Profesor Superior de Folklore. Había una posibilidad legal de hacerlo, solicitando un examen comprensivo que llamaban *examen de suficiencia*, que era una prueba muy fuerte, equivalente a la de unas oposiciones que, según me decía, yo podía superar, como algunos que él conocía lo habían hecho, siempre en las especialidades en que eran expertos y personas notables. Y me recomendó además que pidiera una entrevista personal con Álvaro Zaldívar, que era una de las personas más enteradas de la reforma de las Enseñanzas Superiores de Música, en la que estaba trabajando como experto en Madrid.

Aquella información me dejó muy abrumado, porque no estaba en mis planes. Le dije a Antonio que necesitaba tiempo para asimilar lo que me había dicho, valorarlo y decidirme, pues no quería hacer el ridículo. Pero él siguió animándome: 'Miguel, de 'cultura general de Musicología' tú tienes un nivel más que suficiente. Y de Folklore, que sería la especialidad a la que tendrías que ir a parar,... ¡ya me dirás! Piénsatelo bien, habla con los que te he indicado, y decídetelo. Yo estaré al corriente. Además –me añadió de

repente–, ¿No estás tú dando clases a alumnos de BUP en un colegio?’ ‘Sí, – le dije–, pero no con un título de conservatorio, sino con una dispensa que me concedió el Ministerio por ser *persona notoria* en el mundo de la Música’. ‘Pues entonces a lo mejor no te hace falta ningún examen para presentarte a una oposición ya que tienes el nivel de profesor de Grado Medio, que es el que tenemos en los Conservatorios Superiores. Andamos luchando por el reconocimiento de nuestra categoría de Enseñanza Superior y todavía no lo hemos conseguido. Así que tú estás en el mismo rango. De todos modos entérate bien, habla con quienes te he dicho, y prepara el programa de las oposiciones. A ver si te puedes presentar a las del curso 89-90. Tienes más de un año.’

Así terminó aquella conversación, que me dejó sumido en un mar de dudas.