

ÍNDICE DEL TRAMO III-UNO: RESPONSABLE DE LA MÚSICA EN EL INTERNADO

La responsabilidad, oportunidad de progreso: p. 1

La enseñanza musical: p. 2

Las clases de solfeo: p. 2

Progresos en el estudio de la armonía: p. 3

Preparar alumnos para los exámenes en el Conservatorio: p. 3

Actividades corales: preparar partituras y dirigir un coro: p. 5

Mis primeras composiciones: p. 6

El pesado oficio de copista de música: p. 6

De la multicopista de gelatina al ciclostil: p. 7

A nuevos tiempos, nuevos medios: p. 8

La informática aplicada a la escritura musical: p. 9

Los campamentos: músicas en el campo: p. 10

Proa y Canción: el *Opus 1* de mi catálogo de obras. p. 10

El acordeón: un instrumento con recursos: p. 11

Las marchas cantadas, un recurso muy musical: 12

Las músicas paralitúrgicas: p. 14

El impulso renovador llegaba de Francia: p. 15

Colaboración con J. Gelineau en las antífonas para el Salterio: p. 15

Una estancia muy musical en la Trapa de Venta de Baños: p. 15

Las fórmulas salmódicas modales: un trabajo por fin resuelto: p. 19

Mis primeras composiciones: p. 21

Mi primer tocadiscos. Mi discoteca: p. 22

La novedad del microsurco: p. 22

Los discos: la ruina de una economía pobre, que merecía la pena: p. 23

La historia de la música al alcance, en sonidos de calidad: p. 24

La iniciación teórica y sonora al jazz: p. 24

Semblanza de un amigo, gran difusor de músicas: Virgilio Ortega: p. 25

La discoteca, instrumento de formación para todas las profesiones de un músico: p. 26

La guitarra, un instrumento versátil: p. 28

Mi iniciación a la guitarra como instrumento polifónico: p. 28

La guitarra como instrumento acompañante del canto: p. 29

Guitarra y canción popular tradicional: p. 30

Una academia de guitarra en el internado: p. 31

Un viaje y un viraje: destino París y Alemania: p. 33

Una puerta (musical) se me abre en París: p. 33

Dos viajeros hacia París y Alemania: p. 35

Dos “extraños en la noche”, noctámbulos en París: p. 35
Joseph Bouchaud: una acogida abierta y generosa: p. 38
Primera experiencia musical y pastoral: p. 39

Mi primera estancia en París: un cúmulo de experiencias nuevas: p. 41
Mi entrevista con David Julien, nuevos caminos para la música: p. 42
La música como instrumento de participación en la liturgia. p. 44

El curso de Amiens, una experiencia enriquecedora: p. 46
Una semana en Alemania: nuevas experiencias musicales: p. 47
Organista ‘por invitación’ en St. Laurentiuskirche: p. 49
Música en familia: p. 50
Músicas en un campamento: p. 50
El viaje de vuelta: p. 53

Un viaje y un viraje: el viraje: p. 53
Una patada episcopal en mi trasero me abre el camino a París: p. 57.

TRAMO III RESPONSABLE DE LA MÚSICA EN EL INTERNADO

Ya he dejado dicho que mi nuevo oficio de organista en la catedral y mi permanencia en el internado en que llevaba viviendo 7 años como estudiante, y en esta nueva etapa como prefecto de música y como responsable de disciplina de los tres cursos del filosofado (tenía a mi cargo unos 90 estudiantes), fue para mi profesión de músico una ocasión de continuar progresando en el oficio. De no haber sido por las responsabilidades que me exigieron las tareas para las que fui destinado por mi Obispo, tanto en los siete años anteriores como a partir de mi aterrizaje en el clero, seguramente yo no habría pasado de un buen aficionado, que habría ido a parar, al menos al principio, a alguna parroquia rural, en la que muy probablemente habría quedado truca y sin posibilidades mi disposición, innata y adquirida, para la música. De hecho este fue el itinerario de la mayor parte de mis 27 condiscípulos, la mayor parte de los cuales tuvieron este destino, en el que casi todos han seguido toda su vida. Pero dejo los futuribles a un lado y sigo con el hilo de mi relato.

Cuadro de mandos y profesores del Seminario

Como puede verse, entre una nómina de doctores y licenciados (la mayor parte de ellos en Derecho Canónico, tres o cuatro en Teología y dos en Filosofía), yo era el único soldado raso en graduación, si acaso ascendido a cabo furriel por ser encargado de la disciplina en el internado. Pero aunque los planes de mi Obispo sobre mí me impidieron salir a alguna universidad eclesiástica (de alguna civil, ni por asomo), me dieron otras oportunidades por los caminos múltiples de la música.



De entre mis tareas musicales, unas fueron obligatorias y anejas a los cargos. Y otras fueron libres, asumidas por iniciativa personal mía. Entre las primeras contaban en primer lugar todas las que había venido haciendo hasta mi último año de estudios. La más relevante de las segundas, para mi trayectoria de músico, fue la composición, y también, aunque en otro plano, el aprendizaje de la guitarra, que a partir de cierto momento tuvo también la importancia que más adelante explicaré. Las voy enumerando y comentando, al igual que he hecho en el capítulo anterior.

La enseñanza musical

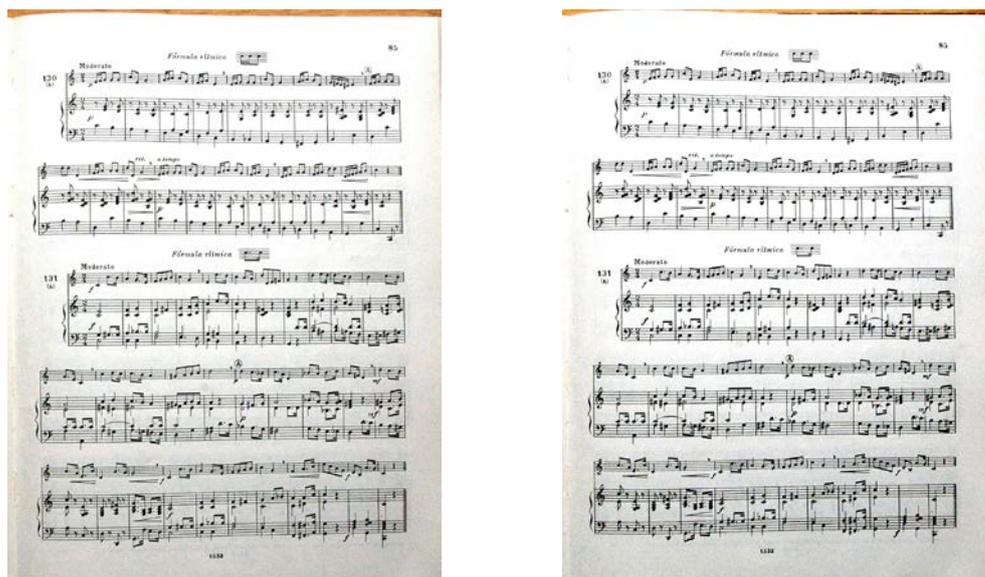
Al comienzo del curso 1997-1998 hubo dos acontecimientos importantes en música: el cese del Maestro Arabaolaza como profesor de Música en el Seminario Mayor (a este hecho me referiré más adelante con detenimiento), y su sustitución por dos nombramientos directos del Obispo: el de Fabriciano Martín Avedillo, nuevo Maestro de Capilla de la Catedral de Zamora como profesor de Canto Gregoriano para los cuatro cursos de Teología, y mi nombramiento como profesor de Música para los tres cursos de Filosofía: un total de cerca de 100 alumnos.

Desde el comienzo de mi nueva encomienda musical orienté la enseñanza de la música hacia dos objetivos que ya venía teniendo claros desde mi práctica anterior. El ejercicio de mi responsabilidad musical en el internado durante los años anteriores me había dejado claras dos cosas. La primera, que la preparación musical de un cura para el ejercicio pastoral se tenía que dirigir hacia el ejercicio de la lectura cantada como medio para practicar la entonación correcta de los sonidos musicales, o para corregirla en el caso de un oído musical mediano o deficiente. Y la segunda, que al ser una parroquia rural el destino más normal de los que terminaban sus estudios, deberían disponer en ese momento de un repertorio de cánticos suficiente para lo que les iba a exigir su oficio. Como de la enseñanza del canto gregoriano no tenía que preocuparme, centré toda mi actividad como docente hacia esos dos objetivos.

Para alcanzar el primero, después de un curso inicial en el que me serví todavía del viejo método de Arabaolaza, comencé a trabajar las clases de solfeo como ejercicio de entonación, no como exigencia de unas lecciones teóricas que al final para muy poco habrían valido. Para ello, después de comparar varios de los métodos que por entonces se conocían y usaban, me decidí por el LAZ como el mejor medio para conseguir los objetivos que me había marcado: el aprendizaje de la entonación y la corrección del oído a partir de la práctica de un solfeo progresivo, cuyo objetivo pedagógico es precisamente éste, como se deduce de un análisis de su contenido: el primer curso contiene 198 lecciones, de las cuales sólo las 8 últimas inician en la lectura de la clave de Fa en 4ª línea. Es, pues, un método de lectura musical, sí, pero es también un método para aprender a entonar, a cantar, sin olvidar, por supuesto, el aspecto rítmico. La diferencia con el método de la Sociedad Didáctico Musical es grandísima, pues éste insiste mucho más en el ritmo, es muy escaso en lecciones en cada curso, y va mucho más enfocado hacia el dominio del valor de las notas, necesario para los que van a dedicarse a un instrumento que les da hechos los sonidos, que a la práctica de la entonación cantada.

El curso 2º me valió para los dos primeros años. Al siguiente curso añadí el método del segundo curso, del que me valí sobre todo para la lectura en clave de Fa en 4ª a los que voluntariamente quisieran practicar, y sobre todo para la educación del oído musical, aprovechando la abundancia de lecciones (mas de 60) que, sin demasiadas dificultades añadidas, ni de ritmo ni de entonación, van iniciando en el conocimiento de las tonalidades por medio de melodías tomadas del repertorio popular y de fragmentos de obras de los compositores más conocidos. Las armonizaciones de los tres autores, J. B. Lambert, Alfonso Frederic y Joaquín Zamacois, son tan formativas para los alumnos que aprenden a leer como para el profesor que

las acompaña al piano, que al cabo del tiempo, si está iniciado en la armonía, recibe constantes lecciones de realizaciones armónicas y soluciones rítmicas, no sólo correctas, no faltaba más, sino también llenas de sabiduría musical y de imaginación armónica y rítmica. La compañía diaria de este método, junto con el estudio del *Método de Armonía* de J. Zamacois (los tres tomos teóricos y los cuadernos de soluciones) fueron para mí el complemento de las lecciones que había recibido en los cursos de armonía. Traslado aquí como ejemplo y para recuerdo y homenaje a estos tres grandes pedagogos, a los que tanto deben generaciones enteras de estudiantes de música, dos páginas del libro de acompañamiento correspondiente al primer curso de solfeo, que muchos miles de alumnos seguramente tenemos en nuestra memoria.



Dos páginas del Laz

Con la distancia que da el tiempo, pienso ahora que aquellas clases fueron bastante vivas, divertieron a mis alumnos, y los hicieron, junto con la creciente actividad creativa en que yo mismo me ocupé a partir del segundo curso como prefecto de música, aficionados al canto y a la música, cada uno en la medida de sus cualidades innatas. Pues como he dejado dicho, y como mi ya larga experiencia me dice, el buen oído es algo que da la naturaleza, no a todos; el oído normal se perfecciona y el oído mediocre puede corregirse un poco, sobre todo cantando en un colectivo. Mientras que el oído malo, que también parece estar condicionado por la configuración fisiológica de algunas personas, no tiene solución. Conforme a esta escala, en el internado se llegó a cantar bien colectivamente, pues los oídos totalmente negados no pasaban de una docena entre los 70 de que me tuve que hacer cargo. La clase de música diaria, puedo asegurarlo, era esperada como un entretenimiento divertido para todos, fuese cual fuese su nivel de asimilación práctica, pues yo jamás suspendí a nadie en música, ni tampoco exigí la parte de la teoría que no era necesaria para entender lo que en las clases se practicaba.

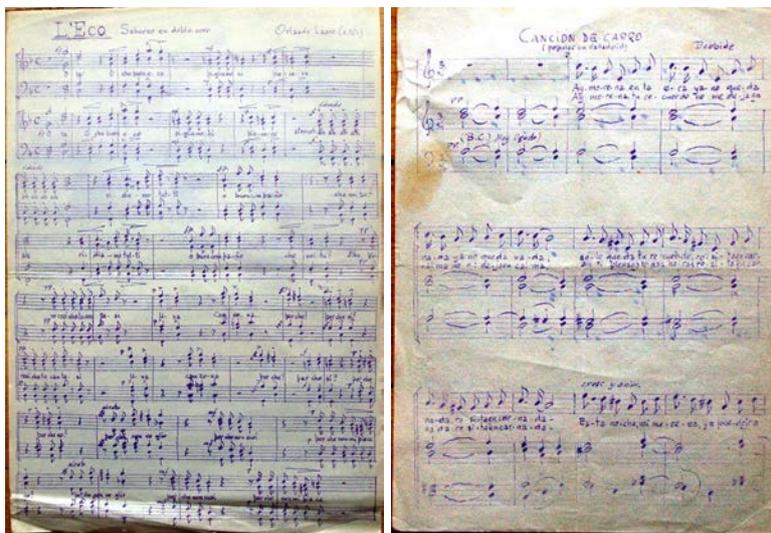
Una experiencia diferente de enseñanza musical fue para mí preparar para los exámenes de solfeo en el Conservatorio (de Valladolid) a algunos de los componentes del coro de Muga de Sayago que me enviaba mi amigo

José Luis Gutiérrez, párroco de aquel pueblo y fundador de una de las experiencias educativas más inéditas, originales y eficaces que se conocen por estas tierras, cuyo renombre ha llegado muy lejos de ellas. Como cuento a propósito de dos de mis primeras composiciones en el catálogo de obras (opus 2 y 3), José Luis Gutiérrez siempre tuvo entre sus grandes aficiones la música y la formación musical. Fue precisamente por los primeros años de esta experiencia cuando escogió, de entre los componentes del coro, a tres de los mejor dotados musicalmente, y los orientó hacia el dominio de la lectura musical y a llegar hasta donde pudieran en los cursos de solfeo y piano vigentes en aquellos años. Recuerdo en especial a Tere, Daniel y Domingo, que eran los que más destacaban. Aunque después se les complicó la vida y tuvieron que centrarse cada uno en sus estudios, superaron el tercer curso de solfeo de la SDM con buenas notas, y alguno de ellos también aprobó algún curso de piano. Pero yendo al grano de lo que quiero contar, esta ayuda pedagógica me proporcionó el conocimiento de un mundo que conocía sólo de oídas. Preparar las lecciones de solfeo con entonación correcta y ayudarles a superar las dificultades de las fórmulas rítmicas que contienen aquellos cuadernos, sobre todo el del curso tercero, fue una tarea mía y para ellos un empeño nada fácil, a pesar de que se aplicaban con todo su ánimo a asimilar el contenido rítmico y melódico de aquellos enrevesados signos, que en realidad sólo necesitarían los músicos instrumentistas de un nivel de intérpretes especializados, que siempre son una minoría. Y comprobar sus esfuerzos para aprender de memoria (era la condición para aprobar, y de esta tarea se encargaba José Luis) aquellas retahílas de conceptos inútiles para la práctica musical, que yo trataba de hacerles entender para que al menos les sirvieran de algo, fue para mí todo un descubrimiento del obsoleto método pedagógico en uso en los conservatorios, que todavía no ha terminado de desaparecer, e incluso ha empeorado en algunos aspectos (recuerdo a mis lectores que me hayan aguantado desde el principio que tengo dos sobrinas que han tenido que pasar, hoy todavía, por las horcas caudinas del aprendizaje memorístico de una teoría musical inútil para la práctica). Evidentemente, cualquier método medianamente bien hecho sirve para aprender, si quien enseña sabe enseñar y se propone enseñar. Pero la eficacia de la enseñanza depende sin duda alguna de cada centro y de cada profesor. Como yo había accedido a los conocimientos y la práctica musical por otros caminos, quedé muy sorprendido de lo que ya sospechaba. Comparando los ejercicios de acrobacia rítmica del tercer curso de solfeo de la SDM con los correspondientes del método LAZ se cae en la cuenta de las grandes diferencias que los separan. Además de ayudar a vencer progresivamente todas las dificultades de la medida y la entonación con lecciones siempre muy cantables, el LAZ ofrece abundantísimo material en cada curso para que los solfistas con oído normal o bueno terminen por entonar correctamente lo que leen, condición indispensable para llegar a ser buenos intérpretes que antes de hacer sonar la música en un instrumento, 'imaginan' cómo suena por la simple lectura.

Actividades corales. Mis primeras composiciones. Las autografías musicales.

Durante los siete cursos en los que fui responsable de la música en el internado el coro fue ganando en calidad y ampliando el repertorio, tanto en el ámbito de la canción religiosa como en el de las músicas profanas que interpretábamos en las veladas festivas, casi siempre abiertas al público. Una de las obras que más recuerdo, entre las varias que cantamos, fue el *Coro de peregrinos*, de la ópera *Tannhäuser*, de R. Wagner, que interpretamos en un concierto en la fiesta de Santa Cecilia. Desde la primera vez que escuché aquella obra en un disco me produjo una impresión muy grande, y siempre tuve la intención de buscar la manera de cantarla. Buscando acá y allá, me pude hacer con una versión de la parte coral con el acompañamiento orquestal reducido a dos pianos, uno que tomaba la parte más densa de la armonía de las voces, y el otro la parte más aguda, en la que sonaban las armonías en varias octavas, y sobre todo el pasaje en que los violines llevan esa contramelodía aguda tan característica, que reviste el conjunto de una gran brillantez y solemnidad. Adapté a un estilo más ligado la parte del primer piano, para que pudiese ser interpretada al armonium, y dejé para el piano la parte aguda tal como estaba. El aprendizaje de la parte coral fue fácil para el comienzo y final, pero nos costó mucho trabajo aprender la parte central en que se producen esas modulaciones enharmónicas tan rápidas entre tonalidades distantes, que dan al conjunto de la pieza esa atmósfera dramática y misteriosa que antecede al gran coro final. A fuerza de ensayos logramos por fin dominarla. Y para el día del concierto invité a mis dos antiguos profesores a que acompañaran al coro, Jerónimo Aguado al armonium, doblando las voces, y D. Claudio Villamazares, mi iniciador al teclado del piano, en la parte más aguda. Ambos agradecieron la invitación como una atención, y recibieron las felicitaciones y aplausos del público con manifiesta alegría. El conjunto sonó más que correctamente. Pero digo esto con la reserva necesaria, al tratarse de una obra en la que es imposible acercarse a las magníficas interpretaciones de un pasaje miles de veces repetido, y cantado por las principales corales de todo el mundo.

Recuerdo también otras cuatro piezas de aquel concierto, que volvieron a sonar en otros posteriores. Una de ellas la sardana *L'Empordá*, de E. Morera, que también nos costó su trabajo, pero llegamos a dominarla con soltura y también se llevó largos aplausos; otra, la antífona a Sta. Cecilia a 3 v. gr.: *Est secretum*; y otra el villancico catalán *El Decembre congelat*, a 4 v. gr. Y por último un repertorio de canciones populares



Comienzo de *L'Eco* y 300. 3.2. *Canción de carro*

con buenas armonizaciones, entre ellas la canción gallega *O voso galo, comadre* y *El molino* en arreglos a 4.v. de Rafael Benedito; la *Canción de carro* (solo y 4 v.m.) y *Al lado de mi cabaña* (3 v. i.), de J. Beobide; una *Jota aragonesa* de A. Mingote, y *Morito pititón* (4 v.) del P. Ignacio Prieto. Y por la dificultad que nos supuso, recuerdo en especial la obra de Orlando di Lasso *L'Eco, scherzo en doble coro* a 4. v. Del resto he perdido la memoria y también las partituras, que debieron de quedar en el archivo del seminario

Otra de las piezas que también nos costó mucho trabajo aprender, ya algún tiempo después (año 1961) fue una de mis primeras composiciones, y a mi juicio una de las mejores que he escrito en estilo recitativo libre: *Quejas de la tarde en adviento*, con texto de Justiniano del Caño. De ella doy detalles en el *catálogo de obras*, en el que lleva el nº 5. También estrenamos en otras veladas algunas de mis primeras composiciones, parte de las cuales he agrupado en el *catálogo de obras* con el número colectivo 00 y con el título genérico *Varias obras fuera de catálogo*, que escribí entre los años 1961-1964. Varias eran piezas litúrgicas y se estrenaron como tales. De algunas de ellas he trasladado las partituras para que puedan leerse.

Y ya muy al final de mis siete años de tarea musical en el internado como Prefecto de Música, sonaron dos de las obras mejor trabajadas, con las que conseguí el canto asambleario en el que el coro y la comunidad sonaban unidos y ensamblados. Uno fue el *Gran Hallel* (salmo 150), en adaptación a voces graves de la versión espléndida de J. Gelineau para voces mixtas, y otro el himno pascual *Cantad a plena voz*, composición mía, también para coro unisonal asambleario y 3 v. i. Este último fue como mi canto de cisne antes de que el Obispo, mi señor, me cesara en mi cargo, y también en mi larga estancia en aquella casona, casi (y sin casi), por el procedimiento de la patada en el trasero. Pero no voy a adelantar los acontecimientos, que ya explicaré las causas de este incidente en su lugar.

Ya que me he referido, en el comentario que he interrumpido, al procedimiento que usábamos para hacer copias de las partes correspondientes a las voces, escritas en color morado, voy a hacer un recorrido por los sucesivos procedimientos de copistería de los que he ido haciendo uso a lo largo de mi vida de músico, porque aparte de su valor documental, no dejan de tener, algunos de ellos, un aspecto desconocido para los músicos de hoy.

EXCURSUS SOBRE EL PESADO OFICIO DE COPISTA DE MÚSICA

Que vivimos en un mundo de fotocopias que por todas partes nos llegan, se nos amontonan ocupando espacio, y van siendo sustituidas, cada vez más, por la inmaterialidad electrónica que nos proporciona la informática, es una evidencia que no necesita demostrarse. ¿Pero cómo fueron antes las cosas en la tarea de multiplicar las copias de un original?

Lo primero que tengo que decir si me refiero a mí mismo es que me he pasado la vida entera copiando música. No me refiero a los manuscritos originales, que también, sino a las copias de cada una de las voces que los coros necesitan como soporte para la interpretación. Durante años enteros yo tuve que hacer estas copias a mano y de una en una. Ya desde mi primer año de pertenencia al primer coro, cuando estudiaba el séptimo curso, tenía que ayudar a Martín Avedillo a escribir las copias de las voces. Es verdad que lo hacía de buena gana, porque no dejaba de ser una muestra de confianza por su parte, además de que mi caligrafía, al comienzo torpe, iba ganando en soltura y adquiriendo rasgos personales. No hay más que ver las copias de los *Responsorios de*

Perosi que he trasladado al segundo capítulo de esta *vida de músico*, hechas todavía a tinta y con la pluma gruesa que usaban los copistas, que era muy apropiada para la escritura musical: al señalar los trazos verticales en línea fina y los horizontales en línea gruesa, las barras de las corcheas quedaban bien claras. En estas páginas todavía se nota la vacilación de un principiante. Pero al cabo del tiempo la tarea de copiar las *particellas*, como se las solía denominar, llegaba a ser una tarea pesada y aburrida en razón de la monotonía: cinco o seis o hasta diez veces la misma parte. Afortunadamente aquellas primeras copias eran sólo para las voces de los mayores, ya que los pequeños aprendíamos de memoria las voces que nos correspondían, y cantábamos mirando al director a la cara.

Aprovecho esta alusión a la copia manual de una en una para rendir un recuerdo y homenaje a tantos copistas como se han ganado la vida y gastado la vista en el oficio de escribir, con una caligrafía clara, elegante, legible y cómoda, las partes correspondientes a cada uno de los instrumentos y voces de composiciones musicales de todo tipo, longitud y formato. Por abundante que sea la música impresa, siempre ha sido mucho más abundante, hasta la invención de la caligrafía musical informática, la escritura manual, pues es mucho mayor el número de partituras no editadas que el de las que han logrado llegar a la impresión. De la caligrafía únicamente manual sólo se han librado las obras de las grandes figuras de la música, hasta que la informática ha llegado a estar al alcance de los compositores. Lo que la historia de la música debe a estos copistas anónimos es incontable: sin ellos no había sido posible la interpretación de las obras en escritura polifónica.

Al siguiente año, cuando comenzó mi responsabilidad, esta tarea vino a recaer casi exclusivamente sobre mí. La aparición del bolígrafo, invento sorprendente que terminó con las tintas, tinteros y lapiceros, facilitó la tarea de escribir la música, a pesar de que las copias perdieron en claridad, a causa de la uniformidad del trazo fino. Y así fue durante varios años, hasta que un día, comentando este asunto con mi padre, me dijo que probara por el procedimiento de la pasta de gelatina, que él mismo había empleado en algún tiempo, aprendiéndolo de su padre, para multiplicar las copias de los mapas en la escuela. Merece la pena describir tal procedimiento, sobre todo porque permite comprobar lo mucho que la copistería ha avanzado en unas cuantas décadas, pues nos valió por lo menos hasta el año 1964, como puede observarse en algunas de las partituras del catálogo que llevan el número 00, al que antes me he referido.

He aquí la fórmula de la que podríamos llamar *multicopista de gelatina*: se toma una cantidad de glicerina, pongamos un kg, y el doble de peso de gelatina, producto cuya denominación corriente en las droguerías es *cola de pescado*. Se pone a cocer ésta en la misma cantidad de agua que su peso hasta que se hace una masa pastosa. A ella se une la gelatina y se mezclan ambas en caliente. La pasta resultante se vierte en un recipiente adecuado, por ejemplo un molde de hojalata de un tamaño un poco mayor que un folio, con las paredes de unos 3 cm. de altura. Se deja enfriar y secar, y lo que queda es una pasta entredura, de una consistencia semejante al dulce de membrillo. Pues esa es 'la máquina' de hacer copias. Los originales que se iban a copiar se escribían en un papel fuerte, con un lápiz de tinta. La mina no era de grafito, sino de una pasta dura que, al mojarla, convertía la escritura que se hacía con aquel lápiz en una señal indeleble, de color morado. Con este lápiz dibujábamos la música, primero los pentagramas y sobre él los signos musicales, y debajo el texto. Este útil ya ha desaparecido del uso, pero se compraba en las librerías, y en los últimos años, por suerte, ya fue sustituido por la tinta, que era mucho más cómoda para escribir. El procedimiento para hacer las copias era depositar con mucho cuidado el folio en el que se había escrito el original sobre la pasta gelatinosa, presionando suavemente para que no se moviera. Y al cabo de unos 5 minutos, la gelatina chupaba la señal del lápiz o la pluma, que pasaba a la pasta. La copias se hacían posando con mucho cuidado los folios sobre la señal marcada en la pasta, dejando cada uno adherido a ella durante unos dos minutos. La matriz se iba debilitando y difuminando poco a poco. Como mucho se podían hacer unas 30 copias. Pero lo sorprendente de aquel ingenio era que el resto de la señal de tinta se iba hundiendo progresivamente en la pasta, hasta llegar casi abajo. Con lo cual, a las tres o cuatro horas ya se podía hacer una segunda copia con otro original diferente.

A este procedimiento que tenía visos de medieval vino a sustituirlo la *multicopista de tinta*, máquina, ésta sí, con la que se multiplicaron millones de folios de originales, de apuntes, de copias legales y de escritos clandestinos en los últimos tiempos del franquismo, refiriéndonos a España. El cliché, como muchos recordarán, era una lámina de una especie de pasta de fibra finísima cubierta de un baño de parafina. Lo que mejor calidad daba con este procedimiento era la escritura con una máquina de escribir, a la que previamente se le retiraba la cinta. Los dibujos, y la música era un dibujo, se hacían con un punzón fino, que había que manejar con un cuidado excesivo para que el tejido no se rasgara. Menos mal que para el trazado del pentagrama llegó rápidamente un invento que proporcionó mayor rapidez y calidad: una rueda con un cilindro dentado que trazaba las cinco líneas de una vez. Fue una liberación. Mucha paciencia y mucho tiempo, hasta altas horas de la noche, hemos gastado muchos en estos trabajos de copistería.

Hasta que llegaron las fotocopias, una bendición, una liberación. A pesar del precio abusivo que en un principio había que pagar por cada una, merecía la pena. Las fotocopias han sido durante más de tres décadas, el procedimiento universal para multiplicar un original escrito o dibujado. Y aún lo siguen siendo para quienes todavía no pueden adquirir una impresora conectada a un ordenador, que ya es el no va más de la comodidad: un programa de escritura musical y una impresora son hoy la herramienta imprescindible para quien compone música y tiene que diseñar partituras para los diversos instrumentos y voces, lo cual se logra simplemente con unas cuantas pulsaciones en el teclado. Y por supuesto, para hacer sonar lo que escribe con los timbres de hasta 200 instrumentos, reales o sintetizados. Aunque evidentemente, todavía con una especie de sonido que podríamos llamar 'ortopédico'. Que con el tiempo también se va perfeccionando progresivamente, hasta la imitación perfecta de los instrumentos.

A nuevos tiempos nuevos medios

Termino este interludio con unas cuantas muestras de la forma en que ha ido avanzando mi trabajo de copista a lo largo del tiempo. Ello me exige dar un salto, para que se pueda percibir el progreso, pero prefiero cerrar aquí este tema y volver para atrás al punto en que he dejado este relato. El comienzo, como he dicho, fue la escritura totalmente manual, tal como aparece en los originales que he citado más atrás, correspondientes a lo que he denominado opus 01. El siguiente paso lo di cuando diseñé y escribí, una a una, las autografías musicales del *Cancionero de folklore musical zamorano*, publicado en 1978 y copiado en los cuatro años anteriores. Como sabrán muy bien quienes se hayan visto en la necesidad de copiar partituras de canto, que lógicamente llevan texto debajo, este tipo de escritura plantea constantemente el problema de hacer coincidir cada sílaba del texto justo debajo de la nota que le corresponde. Este requisito se podía salvar escribiéndolo a máquina para que sea bien legible. Pero se planteaba constantemente un problema de espacio en cuanto una sílaba tiene cuatro o cinco letras, o bien se aplica una sinalefa a una nota determinada, quedando la escritura completamente deslavazada, con distancias muy irregulares entre sucesivas notas. Con esta dificultad me encontré en cuanto me puse a escribir los originales del cancionero zamorano. La solución me vino en una ocasión en que en algún libro vi una partitura impresa, en la que el texto iba escrito a máquina, sí, pero con unos tipos muy estrechos de letra. Indagué preguntando en tiendas que vendían máquinas de escribir y alguien me informó de que, efectivamente, había un modelo de máquina *olivetti* que tenía ese tipo de letra, con la que cabían exactamente 125 letras y espacios en cada línea, pero era un modelo agotado. Me pasé algún tiempo preguntado a quien podía saber de alguna y un buen día alguien me dijo: Vete a una tienda que hay en Valladolid, junto a a la Plaza Mayor, que se llama MECÁNICA MENUDA: seguro que allí la encuentras, porque en máquinas de oficina hay de todo lo más raro. Y así fue. Llegué, pregunté, me enseñaron aquel modelo, de segunda mano pero en buen estado, pagué lo que me pidieron y solucioné el problema. También allí me proporcionaron el tipo de cinta necesaria, que era de plástico muy fino, no de tela. Para los títulos y la numeración encontré otra solución: las hice imprimir en papel adhesivo, las recorté y las pegué en sus lugares correspondientes. Las páginas quedaron como se ve en las reproducciones.

En el tiempo intermedio entre el cancionero de Zamora y el de León todavía dibujé todas las autografías de la obra *24 Canciones zamoranas para 4 y 5 voces*, en la que va intercalada la reducción para teclado de la partitura coral. Es una de las obras mejor presentadas entre todas las que he escrito con mi caligrafía manual musical.

El *Cancionero Leonés* tuvo un proceso más complicado y largo para su edición, porque tuvo que imprimirse en tres fases sucesivas, por las causas que indico en su lugar (véase la sección correspondiente de mi página web: *opera musicae*). El primer volumen (tomos I y II) y el segundo (tomos I y II) fueron autografiados también de mi mano, pero con diferente caligrafía que el de Zamora, pues los inventos habían avanzado y encontré una nueva máquina, una *canon* con la rueda de tipos cambiabile. Usé el tipo más pequeño. Y el tercer volumen (tomos I y II) fue compuesto sobre mi original manuscrito por un experto en informática musical, pues yo todavía no había aprendido

Y por fin los 7 tomos del *Cancionero popular de Burgos* fueron encargados a una imprenta que contaba con informáticos bien preparados, a los que ya les di las páginas diseñadas con buena caligrafía mía y con textos informatizados.

La obra *Cinco glosas a una loa*, es una muestra de la época en que pasé de la escritura manual a la informática, que ya empleé para las demás composiciones para órgano, como puede verse en la muestra correspondiente.

Y por fin las últimas composiciones, *Ludendo in rithmis modulatis*, para dos pianos, y la obra para orquesta sinfónica y coro *Ágora 2005* son ya de mi propia hechura, una vez que he dominado la informática musical.

Ejemplos de cada una de las etapas de copista



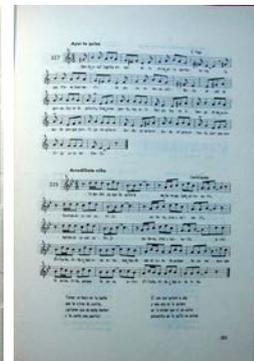
Una partitura con multicopista de gelatina



Página del Cancionero de Zamora



Página de 24 Canciones Zamoranas



Página del Cancionero Leonés



Página del Cancionero popular de



Página de Cinco glosas a una loa



Página de Ludendo in rithmis



Final de la Cantata coral sinfónica

Los campamentos: músicas en el campo

El término *campamentos* es un tanto inapropiado, porque habría que hablar más bien de acampadas. La idea de pasar unos días viviendo al aire libre en contacto con la naturaleza y organizando las tareas necesarias para la subsistencia, la higiene, el baño, las andanzas por la montaña y demás actividades propias de este género de vida, una de las cuales es cantar a pleno pulmón, nos llegó al seminario procedente de un cura catalán que había sido condiscípulo de mi compañero Benito Peláez en la Universidad Pontificia de Salamanca. Recuerdo que Benito me pasó dos libros que había recibido de él: un cancionero para excursiones y acampadas titulado *Cançons de Tramontana*, que todavía conservo, y un manual de organización de acampadas. En éste segundo citaba y copiaba muchas ideas de Baden Powell, fundador de los *Boy Scouts*, acerca de la forma de organizar estas actividades para poder aprovechar la ocasión que proporcionan de conocer la naturaleza, fortalecer el cuerpo y practicar las 'virtudes humanas': lealtad, sinceridad, generosidad, compañerismo, fidelidad, capacidad de organización, responsabilidad, etc.

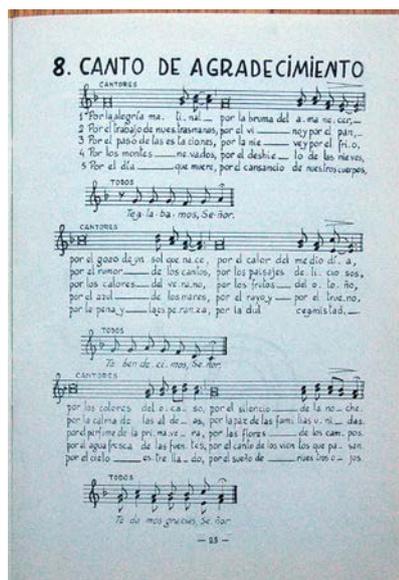
La primera acampada la hicimos en las vacaciones de verano del curso 1958-59 y fue una experiencia inicial a la que se animaron solo 5 alumnos del 2º curso. Pero al siguiente verano creció hasta 27 el número de asistentes y ya hubo que tomar en serio la organización en grupos (patrullas), para distribuir las funciones de servicio al conjunto, sobre todo la cocina y las comidas. El punto de destino fue un pueblo llamado Riomanzanas, situado en el límite N.O. de la diócesis, en las estribaciones de la Sierra de la Culebra, al que el Obispo había destinado a uno de mis condiscípulos.

Pero dejando este breve prelude introductorio, voy a centrarme en el lugar que tuvo la música en esta actividad, para mí muy decisivo, pues aquellas acampadas están en el origen de la que ya se puede considerar mi **opus 1**, que lleva por título *Proa y canción*. Lo que aquí escribo está relacionado con esta obra, por lo que el lector que se interese por este tema se verá obligado a pasar de estas páginas a las que comentan la obra, primera de mi catálogo, que preparamos para la acampada del final del curso 1960-1961.

La música, ya se sabe, siempre tiene una importancia grande en la actividad campamental. Como mínimo, en un campamento que se precie de cuidar el aspecto musical, la canción es necesaria en el fuego de campamento, en las veladas de diversión y en las marchas, imprescindibles para marcar el paso en las clases o tiempos dedicados a la gimnasia. No se puede marcar el paso sin cantar algo, aunque sea mal. Por lo menos así era antes, cuando todo el mundo sabía cantar. Otra cosa será en este tiempo, en que los niños no cantan y millones de jóvenes escuchan lo que unos centenares de cantantes y grupos graban o cantan en directo. Los tiempos de canción en nuestras acampadas eran los que van enumerados en la página 10 de *Proa y canción*, que he trasladado al comentario al texto de mi **opus 1**. La mayor parte de ellos los escribí a lo largo del curso. Fue un año de intenso trabajo, porque además de inventar las melodías y traducir o adaptar algunos textos tuve que escribir las autografías, completamente manuales. Anoto aquí de paso que una de las más bellas melodías del libro, y además la única a tres voces, la compuso mi amigo Faustino Chamorro,

cuyo nombre consta en los créditos. Los textos de mayor calidad fueron escritos por Justiniano del Caño, a cuya mano se deben también la portada y las ilustraciones. Tenían especial emoción el canto de saludo al nuevo día, *Por la alegría matinal*, que entonábamos formando un círculo, una vez que estábamos aseados, y el que lleva por título *Oración de la noche*, con la melodía de un villancico popular alemán, que cantábamos también en círculo antes de retirarnos a dormir.

Por cierto, este es el momento de hacer un paréntesis para anotar que para la animación musical del campamento, sobre todo en las veladas nocturnas, me fue de gran utilidad un acordeón que compré de segunda mano y en perfecto estado, junto con un método en 40 cuadernos. Me dediqué intensamente un verano entero a aprender su manejo, que no me fue muy difícil. Como la mano derecha actúa sobre un teclado normal, me tuve que dedicar sobre todo a trabajar con el brazo y la mano izquierda el uso correcto del fuelle, que me llevó su trabajo, y el manejo de los botones de acompañamiento, con el que hay que combinar bajos y acordes para realizar el acompañamiento en la tonalidad correspondiente a cada melodía, relativamente sencilla por lo ingenioso de la forma en que van colocados, y con las modulaciones que exige, aspecto más complicado a causa de los saltos a que uno se ve obligado. Pero como todo, el empeño y el tiempo me hicieron un acordeonista pasable. El instrumento me siguió siendo muy útil, sobre todo en multitud de ocasiones en las que había que cantar al aire libre. Todavía lo usé cuando con el *Grupo Voces de la Tierra* tuve necesidad de acompañar sin otros medios canciones que interpretábamos en el ambiente festivo callejero.



Por la alegría matinal

Retrato a bolígrafo de Manzano acordeonista

Este retrato es recuerdo de una de las veladas de canción con acordeón, que repetíamos todas las noches un buen grupo de aficionados a cantar, durante una estancia que disfruté en casa de un tío mío en un poblado que la empresa hidroeléctrica Moncabril tenía en medio de las montañas de Sanabria, en el valle del río Bibei. La mayoría de los que se juntaban para cantar eran ingenieros y técnicos de la empresa, que residían por una estancia obligada en aquel hondo valle, al que ni siquiera llegaba la señal de televisión, como cumpliendo un obligado destierro. Cantábamos cada noche hasta agotar el repertorio y quedarnos sin voz. El retrato me lo hizo un topógrafo, con la amistosa dedicatoria que me recuerda aquellas veladas tan divertidas.



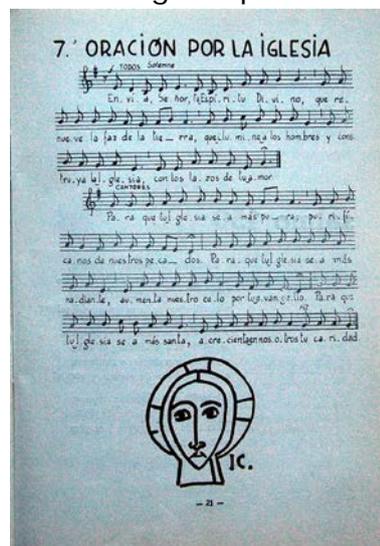
Sin duda la ocasión más excepcional fue el día en que durante un viaje musical a Alemania con el grupo Voces de la Tierra, nos vimos obligados a una intervención cantando, acompañados por mi acordeón, por las calles de Hamelin, la ciudad del flautista, donde mi amigo Miguel Cortada, catedrático de español en la Universidad de Bielefeld, nos había buscado una actuación durante el horario de una feria callejera. Por supuesto, los componentes del coro no tuvieron más remedio que ir detrás de mí por las calles. Sin llegar a ahogarlos en el río Weser, claro está.

Vuelvo al campamento, del que me había escapado. El segundo tiempo de actividad musical, aunque primero en frecuencia, eran *las marchas*. Como el lugar de la acampada era una pradera a la orilla de un río cristalino y frío, a 2 km. del pueblo, el camino de ida hasta la iglesia del pueblo y el de vuelta hacia el campamento se hacía siempre cantando una marcha. Y la verdad es que con los ritmos marciales el camino no se hacía pesado: el de ida hacia el pueblo porque teníamos que ir en ayunas, según era preceptivo, y el de vuelta porque regresábamos con hambre canina hacia el almuerzo. Y de verdad que imponía y emocionaba un grupo de más de cuarenta (el tercer año, pues al quinto ya éramos más de setenta).

Lo de que haya tantas marchas en *Proa y canción* tiene su intrínsculo gracioso. La experiencia de la primera acampada, aunque escasa en asistentes, ya nos dio una pista sobre la necesidad de disponer de marchas. Así que durante el curso siguiente me dediqué, con la ayuda de dos alumnos expertos en caligrafía, a multicopiar (en el ingenio gelatinoso, recuérdese) un repertorio mínimo de canciones apropiadas, algunas de ellas las que fueron a parar a *Proa y Canción* al año siguiente. ¿Pero de dónde sacar las marchas? Pues aquí viene lo gracioso: yo tenía un ejemplar del *Cancionero Juvenil*, de la OJE, que me había regalado el profesor de Educación Física en el seminario, porque la clase de media hora terminaba con una marcha, y al no disponer de ninguna, teníamos que hacer uso del *un-dos, un-dos*. Al cabo de tres o cuatro semanas me dijo: "¿Pero no sabéis ninguna marcha?" "Pues no, don Manuel, nosotros nunca marchamos al paso militar" ". Pues te voy a traer un cancionero y les enseñas por lo menos dos o tres". Hice una lectura pausada de todo el amplio repertorio de marchas, tanto juveniles como militares y elegí dos de las que me parecieron de mayor calidad musical, una de las cuales era, mira por dónde, *Montañas nevadas*, una de las marchas más cantadas, compuesta por Enrique Franco. Circunstancias y carga política aparte, es difícil encontrar una pieza musical tan bien escrita como esta para su finalidad. De pasada tengo que decir que cuando don Manuel nos escuchó por vez primera cantar aquellas marchas, que nunca había oído tan bien entonadas, lo notamos un tanto emocionado. Desde aquel día la marcha final fue siempre más larga que antes. Se veía que aprovechaba la ocasión para disfrutar. Esto tiene una explicación fácil, pues hay que tener en cuenta que la mayor parte de los asistentes a los campamentos juveniles de entonces eran jovencitos adolescentes, con las voces, ni de niños ni de hombres, características de esa edad; mientras que el colectivo del seminario contaba con más de 100 voces de jóvenes de 18 a 24 años. Y también de pasada tengo que añadir que leí tantas veces el repertorio entero que terminé aprendiéndolas de memoria y me convertí en un 'experto en marchas'. Por ello creo que puedo afirmar y demostrar, con datos fundados sobre bases de criterio estético, que las dos marchas de mayor calidad musical entre todas las militares son

Las músicas paralitúrgicas

El comienzo de este tipo de músicas, al que ya me he referido antes tratando de definir los rasgos que las configuran, ya venía de muy atrás. Una ojeada a los cancioneros en uso hasta la reforma litúrgica decretada por el Vaticano II permite comprobar cómo siempre hubo intentos por parte de los compositores de música religiosa de encontrar una cercanía entre la sonoridad y la libertad rítmica del canto gregoriano por una parte, y por otra de disponer de buenas traducciones de los textos litúrgicos para crear cánticos arraigados en la tradición cantora secular. Otaño e Iruarrizaga eran en este aspecto, un modelo a seguir, como puede comprobarse por los frecuentes ejemplos de este tipo de cánticos que contienen sus antologías. Pero es evidente que el paso a los cánticos paralitúrgicos requería un contexto diferente, que sólo fue llegando en los años previos al Concilio. La primera etapa de experiencias, a la que pertenecen los *Cantos para la misa rezada participada (opus 2)*, y que fue para mí de intenso aprendizaje musical, duró sólo dos o tres años, porque hacia el final de la década 1960 ya comenzaron a soplar vientos nuevos que fueron saneando, aunque lentamente al principio, los repertorios viejos, cuyos contenidos, como he demostrado con muestras antológicas, se libraban pocas veces del sentimentalismo, la falsa mística y la poesía ridícula y ripiosa. Algunas melodías de este estilo recitativo libre pasaron a *Proa y canción*, por ejemplo los núms. 1, 2 6 y 7, que son un poco anteriores a mi descubrimiento de la música modal, aunque ya apuntan un poco en esa dirección.



Una melodía de Proa y canción

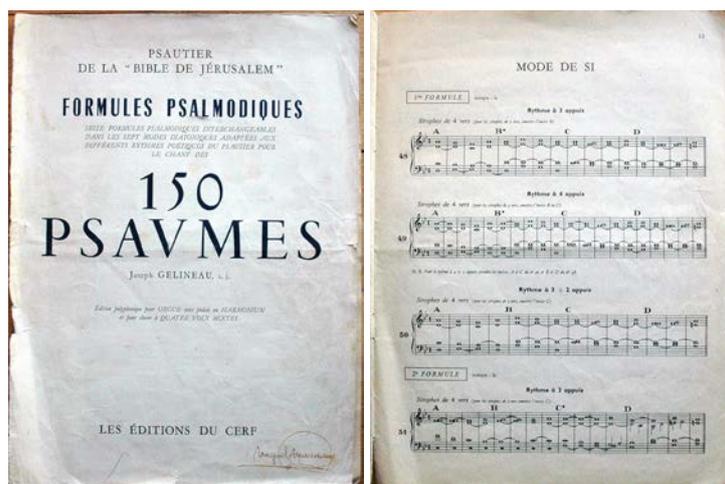
Y fue a partir de aquellos años, comienzos de los 60, cuando por todas partes comenzaban a aparecer los cánticos que llamábamos *paralitúrgicos*. Como ya he apuntado, el movimiento renovador vino de Centroeuropa y sobre todo de Francia, donde la denominada *Association St. Ambroise* trabajó con denodado afán por una cultura musical litúrgica de los responsables del culto. En primer lugar por un descubrimiento del sentido de las celebraciones litúrgicas a partir de una investigación histórica. En segundo lugar para que el canto gregoriano recuperara su dignidad musical y fuera bien interpretado, con participación de la asamblea. Y en tercer lugar para crear nuevos cánticos paralitúrgicos, cuyo texto fuese una traducción fiel al original, a la vez que trabajada literaria y poéticamente. La revista *Église qui chante*, boletín oficial de la Asociación, fue el órgano de difusión de esta corriente renovadora. El canto de los Salmos traducidos al francés respetando el ritmo de acentos original de la poesía hebrea, recuperado en la traducción de la renombrada *Bible de Jérusalem*, fue la base principal de esta renovación paralitúrgica. El trabajo del jesuita J. Gelineau, que compuso fórmulas recitativas para los salmos en cada uno de los modos naturales, y un amplísimo repertorio de antifonas tomadas del propio texto de los salmos tal como aparece en el uso litúrgico multisecular,

fue la base de esta amplísima renovación, cuyo cimiento fue en lo musical el canto gregoriano, y en lo literario la Biblia. A este empeño se unieron un grupo de compositores de música religiosa, ya conocidos por trabajos aislados anteriores, como fueron D. Julien, L. Deiss, R. Reboud, R. Jef y otros. Similares movimientos creativos renovadores surgieron en Alemania y en Suiza, impulsados también por músicos de gran talla y renombre, como Pierre Kaelin.

Los cantos paralitúrgicos surgieron por todas partes. En un momento dado, y anticipándose al Concilio Vaticano II, la editorial PPC se decidió a publicar nuevos cánticos en fichas sueltas, con el asesoramiento del Instituto Pontificio San Pío X (Salamanca-Tejares), vinculado a la Universidad Pontificia de Salamanca. Las ediciones de las fichas de canto comenzaron por los salmos, (tele)dirigidas por el propio Gelineau, que

después fue mi profesor durante mis estudios en París.

Compositor siempre inspirado y con una amplia formación musical, llevó a cabo una ingente obra creativa: estudió (mejor dicho, descubrió), compuso y publicó muy bellas melodías modales, creó sus correspondientes recintos armónicos con un acompañamiento adecuado, y fue toda una



Portada y un salmo acompañado, de Gelineau

revelación para muchos de los que ya veníamos trabajando en este campo creativo. Ignoro por qué contactos les llegó mi nombre, pero los expertos que trabajaban para PPC me encargaron poner música a unas 20 antífonas para las melodías de Gelineau, que se habían aplicado a una traducción de los salmos en castellano. Según me dijeron, él mismo las revisaba una por una, No conservo ninguna, aunque recuerdo algunas, sobre todo las de sonoridades modales más peregrinas, como las del modo de Si, (sistema que he encontrado después en algunas melodías populares que recojo en mis canciones).

Una estancia muy musical en la Trapa de Venta de Baños

Por lo que tuvo de sorprendente, agradable y fructífero en lo musical, cuento aquí un episodio muy relacionado con el nuevo repertorio de músicas que me tenían tan ocupado en los últimos años como prefecto de Música. De acuerdo con mi compañero Benito Peláez, que seguía ocupándose de la formación 'espiritual' del internado, en las vacaciones del curso 1961-62 decidimos adelantar nuestras respectivas tareas tomando la segunda quincena del mes de agosto para dedicarnos, él a preparar sus charlas y pláticas y a leer algunos libros que tenía en espera, y yo a preparar con tiempo cánticos nuevos para el curso siguiente, en la nueva orientación que habíamos emprendido. Previamente habíamos decidido cumplir con la obligación de hacer la semana de 'ejercicios espirituales' ignacianos, obligatorios cada año para todos los curas. Y para sacarle

provecho al día a día vacacional, decidimos buscar un lugar de retiro donde pudiéramos trabajar sin interrupciones, en un ambiente de silencio y tranquilidad. De entre las posibilidades que se nos ofrecían, nos pareció una buena opción retirarnos al monasterio de San Isidro de Dueñas (conocido también como Monasterio Trapense de Venta de Baños), del que habíamos recibido alguna revista editada por los monjes en la que ofrecían el espacio y ambiente que estábamos buscando. Escribimos explicando quiénes éramos y pidiendo una asistencia al primer turno de retiro, que duraba nueve días. Fuimos admitidos, y llegada la fecha, viajamos en tren hasta Venta de Baños y nos presentamos, cerca de la hora de la comida, a la puerta del Monasterio, donde fuimos recibidos muy amablemente por el Hospedero, que avisó al monje encargado de informar a los visitantes.



Monasterio de la Trapa en Venta de Baños

En una estancia tan austera como limpia y vetusta, el Padre X nos saludó e inmediatamente comenzó a explicarnos el horario de las pláticas y meditaciones del turno de ejercicios espirituales en el que íbamos a participar. Le dejamos hablar un poco, pero no tardamos en advertirle que nosotros no veníamos como ejercitantes, sino buscando silencio y tranquilidad para lo que pensábamos hacer, que le explicamos brevemente. Su primera reacción fue decirnos que allí sólo se admitían ejercitantes para el turno que comenzaba. Le respondimos explicándole que nosotros ya habíamos hecho nuestra tanda de ejercicios, y que sólo queríamos el alojamiento, el silencio, el horario de sus rezos para poder escuchar buen canto gregoriano, y breves tiempos de esparcimiento en el jardín tan cuidado que tenían en la entrada. Todavía nos replicó diciéndonos que veía bien que hiciéramos lo que pensábamos, pero que teníamos que asistir cada día por lo menos a dos actos colectivos para los ejercitantes. Nueva aclaración por nuestra parte: no venimos a eso, queremos aislamiento, tiempo, silencio y tranquilidad para trabajar en lo que le hemos explicado. El monje se quedó con un gesto mitad resuelto (a decirnos que no), mitad dudoso. Después de un largísimo medio minuto (para él, porque nosotros bien seguros estábamos de lo que queríamos y de que si no era posible nos volveríamos a nuestra casa) nos dijo que esperásemos un momento, que iba a hacer una consulta. Volvió a poco rato y nos dijo que harían una excepción admitiéndonos, pero con la condición de que no molestáramos a los ejercitantes (luego supimos que eran tres o cuatro) que no habláramos con ellos, y menos con los monjes, que tenían precepto de silencio, que no hiciéramos ruido, y que respetáramos rigurosamente el horario. Así lo acordamos. Nos introdujeron en el recinto de la hospedería, nos señalaron nuestras habitaciones, y nos dieron un horario con todos los detalles, incluido, claro está, el de los actos para los ejercitantes.

Los dos primeros días transcurrieron normalmente. Nosotros madrugábamos, asistíamos a la misa conventual, celebrábamos la nuestra, desayunábamos en el comedor comunitario en el extremo situado junto a la

puerta reservado a los huéspedes, y acto seguido nos encerrábamos en las habitaciones, cada uno a su tarea. Tomábamos un respiro a media mañana saliendo media hora a pasear por el jardín, que cuidaba primorosamente un monje con cara de mayor, pero con mirada muy viva, y volvíamos a nuestras celdas hasta que oíamos el toque para la comida. Vuelta al comedor, escuchando en silencio una lectura piadosa, a la par que saboreando un menú totalmente vegetal que, como después comentábamos, era delicioso al paladar y abundante, al menos



Monasterio de la Trapa en Venta de Baños. Claustro.

para los huéspedes. Después de comer, unos cuantos paseos, una siesta breve, y de nuevo al tajo y al trabajo. Antes de la frugal merienda volvíamos a salir al jardín, de nuevo bajo la mirada atenta y curiosa del jardinero, y volvíamos otro rato a trabajar, hasta que escuchábamos el toque para las *Vísperas*, al que acudíamos puntualmente para escuchar el canto gregoriano 'en su hábitat'. El disfrute era doble: estético y piadoso. Después de un corto espacio llegaba la cena, coincidiendo con el oscurecer. Pero ya no había lugar a volver a salir al jardín, pues se cerraba la puerta de la abadía. La jornada terminaba media hora después, con el canto de *Completas* y al final la *Salve*, tan renombrada por cantarse en una variante diferente de la que los monjes de Solesmes habían llevado al *Liber Usualis*. Después de dos días comentábamos que habíamos acertado, al experimentar lo que el tiempo da de sí en un ambiente de retiro relajado. El final de jornada nos pillaba cansados, y el sueño profundo sólo era interrumpido por el estruendo de los trenes, que pasaban muy cerca de nuestras ventanas, casi haciendo temblar los muros de la abadía y las patas del catre.

Al tercer día, cuando ya habían comprobado nuestros hospederos que cumplíamos con lo pactado y nos dedicábamos a lo nuestro, notábamos como algunos monjes, con los que nos cruzábamos a veces y nos veíamos camino de la iglesia o al entrar y salir al comedor, o yendo de un lugar para otro a sus trabajos, nos miraban con creciente curiosidad y hacían comentarios sobre lo que veían. Los comentarios, claro está, eran en su lenguaje sin palabras, con una gesticulación parecida a la de los mudos, es decir, hablando con las manos y por los codos en completo silencio. Y fue aquel día cuando nos ocurrió lo inesperado. Durante nuestro paseo por el jardín, al acercarnos a uno de los rincones, nos encontramos cara a cara con el jardinero, que se nos quedó mirando fijamente, como con ganas de decirnos algo. Como nosotros también deseábamos saber algo más sobre la casa y sus habitantes, con mucha discreción y respeto le dijimos: Oiga, hermano...

No nos dejó terminar, sino que nos interrumpió inmediatamente exclamando en voz baja: ¡Ya era hora de que me dirigieran la palabra, amigos! Lo estaba deseando, pero la regla no me permite hablarles más

que para responderles si me preguntan, y siempre que nuestra conversación comience tratando sobre lo que es mi oficio: jardinero. Después, ya se nos permite hablar de cualquier tema. Me llamo Gregorio, el padre Gregorio. Pregúntenme lo que quieran cada vez que me vean, que yo también les haré muchas preguntas, porque nos traen ustedes un tanto intrigados. ¡Y vaya que nos hizo preguntas! Se enteró de quiénes éramos, de aquello a lo que cada uno nos dedicábamos, de lo que estábamos haciendo allí. Pero tampoco nosotros nos quedamos cortos, porque aprendimos todo sobre la abadía, que dos días después pudimos visitar por dentro, salvo las celdas (aunque nos enseñaron una), sus habitantes, su estricta regla, su vida de silencio,



oración y trabajo, su modo de subsistencia, que era el cultivo de una gran huerta y un gran campo de cereales, cuyos cuidados más fuertes recaían sobre los hermanos legos, que manejaban grandes tractores y una cosechadora, y sobre su renombrada fábrica de *Chocolates la Trapa*, que daba trabajo a un buen número de personas del pueblo, a pesar que la producción estaba ya casi totalmente automatizada con unas instalaciones pioneras, que nos enseñaron con todo detalle... En fin, que casi terminaron animándonos, aunque con gran respeto, a hacerles compañía de por vida profesando como trapenses. Al cabo de una semana ya éramos considerados como de casa, y las caras de extrañeza habían cambiado por completo: sonrisas y esa especie de saludos amistosos que ellos son capaces de hacer llegar en silencio.



Monasterio de la Trapa en Venta de Baños. Coro y antigua foto del organista.

Pero lo más sorprendente estaba por llegar. Como nuestro día de partida era un domingo por la tarde, el sábado anterior vino a visitarnos a la sala de huéspedes el Prior del monasterio y nos hizo una invitación que nos cogió tan desprevenidos, que no pudimos negarnos: era deseo de la comunidad escuchar una plática de Benito, y lo invitaban a pronunciarla en la sala capitular, como preparación a la misa (se habían enterado de que en el seminario era titular de la cátedra de Ascética y Mística). Y a mí me invitaban a ejercer como organista, acompañando el canto gregoriano e interpretando las piezas correspondientes a una misa solemne: una entrada, un interludio, un ofertorio y un final solemne. Un traje más ajustado a la medida de nuestras ocupaciones habituales no lo podía haber, así que después de una levísima protesta aceptamos, porque en el fondo nos complacía a nosotros tanto como a ellos.

Pero lo más sorprendente estaba por llegar. Como nuestro día de partida era un domingo por la tarde, el sábado anterior vino a visitarnos a la sala de huéspedes el Prior del monasterio y nos hizo una invitación que nos cogió tan desprevenidos, que no pudimos negarnos: era deseo de la comunidad escuchar una plática de Benito, y lo invitaban a pronunciarla en la sala capitular, como preparación a la misa (se habían enterado de que en el seminario era titular de la cátedra de Ascética y Mística). Y a mí me invitaban a ejercer como organista, acompañando el canto gregoriano e interpretando las piezas correspondientes a una misa solemne: una entrada, un interludio, un ofertorio y un final solemne. Un traje más ajustado a la medida de nuestras ocupaciones habituales no lo podía haber, así que después de una levísima protesta aceptamos, porque en el fondo nos complacía a nosotros tanto como a ellos.

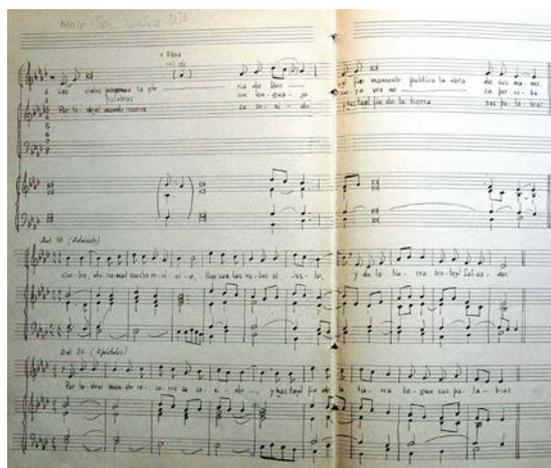
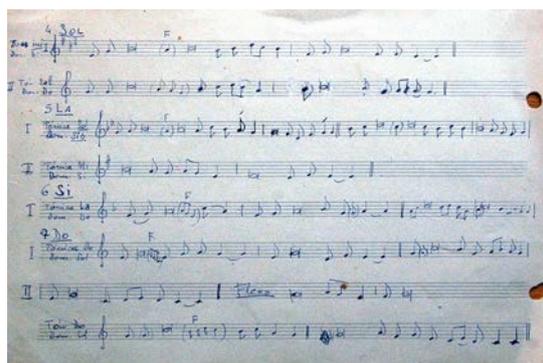
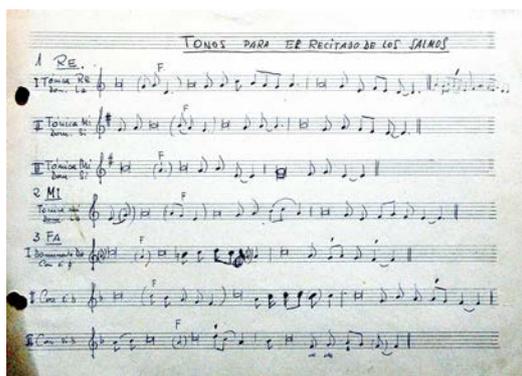
Conque al día siguiente, a la ahora convenida, ya estaban a buscarnos. Salimos hacia la sala capitular, y allí instruyó Benito a la comunidad entera con una lección magistral sobre el valor de la vida contemplativa y la práctica ascética. No aplaudieron porque no era del caso, pero bien se notó en el ambiente el agradecimiento que mostraban (por

cierto, el padre Gregorio hacía ostensiblemente un gesto bien claro como diciendo: todo esto me lo debéis a mí, hermanos). Terminada la plática salimos hacia la iglesia por un claustro adelante, y según nos íbamos acercando al recinto se abrió una puerta, la de la sacristía, según pasábamos, y un monje que estaba esperando me invitó a entrar. Allí me estaban esperando otros dos, que sin darme apenas tiempo a reaccionar me vistieron una cogulla como la de ellos y por otra puerta lateral me introdujeron directamente al coro y me llevaron hasta el asiento del órgano, en cuyo atril ya estaba el libro del repertorio gregoriano abierto por el introito correspondiente al domingo que se celebraba. Me dieron el tiempo justo para echar un vistazo a la registración y a los teclados, y a una señal del que estaba a mi lado salieron los tres celebrantes y yo comencé el preludeo, que señaló ya el modo y tono del *introito*. En cuanto sonaron las dos primeras notas el coro entero comenzó a cantar y yo a ejercer mi oficio de siempre, del mismo modo que lo venía haciendo a diario en la catedral, hasta el postludio final con el que terminó la celebración. En la homilía, el Abad hizo una alusión al honor que suponía para la comunidad nuestra visita, haciendo mención de nuestras respectivas ocupaciones, que allí habíamos ejercido como si fuéramos miembros de la comunidad. Más clara y a la vez discreta no podía ser la insinuación. Las palabras de despedida del Prior fueron concisas, claras y discretas: “Esta casa siempre estará abierta para vosotros, tanto si volvéis para hacer lo que habéis estado haciendo, como si os queréis quedar con nosotros”. De aquella vivencia, mucho más que musical, conservo el recuerdo con todos los detalles.

Las fórmulas salmódicas modales: un trabajo pendiente, por fin resuelto

Por lo que toca a la cosecha musical de aquellos días, para mí fue muy fructífera. Me dediqué sobre todo a resolver, creo que con acierto, un problema que tenía pendiente desde hacía tiempo: la invención de una serie de fórmulas para el recitado de los salmos en cada uno de los siete modos naturales. El problema me surgió porque los recitativos del canto de los salmos de J. Gelineau no me acababan de convencer, debido a que la traducción que hicieron quienes los adaptaron al castellano era de mala calidad literaria, poco flexible y en ocasiones muy rebuscada. En consecuencia yo me atuve a la traducción de cada versículo en dos hemistiquios, que veníamos usando desde antes. No recuerdo el nombre del autor y además se me ha extraviado el libro. Para conseguir esta estructura binaria de cada versículo estuve trabajando algún tiempo las fórmulas musicales, pero no para los ocho tonos gregorianos, que en realidad son solamente cuatro modos (Re, Mi, Fa y Sol), sino para los que Gelineau había inventado, que eran siete, cada uno sobre una nota de la escala. Ese trabajo estaba iniciado, pero me faltaba tiempo para rematarlo durante el curso, a causa de las ocupaciones diarias. Por ello me propuse como tarea para aquellos días de calma. Y después de muchas vacilaciones y tanteos, llegué a inventar las siete fórmulas, y además con dos desarrollos. El primero, que las hice por duplicado: una de ámbito severo y grave y otra más solemne y ampliada hacia la parte aguda, para cada uno de los siete modos. Y el segundo, que algunas de ellas las desplegué en cuatro incisos, en lugar de imitar la salmodia gregoriana a dos. Tengo la suerte de conservar el primer borrador de este trabajo, que traslado aquí para que los

lectores (¿habrá alguno que aguante estos rollos teóricos?) que me sigan en esta página puedan comprender lo que pretendo explicar aquí.



El borrador y dos aplicaciones.

Además

s de este 'tonarium' salmódico comencé a componer algunos salmos con sus antífonas respectivas (más de una, para que sirviesen a diferentes tipos de celebraciones festivas. Conservo copiados en un (ya) vetusto tomo de folios musicales encuadernados los cinco primeros salmos que compuse en aquellos días, en los modos de Re, (lo traslado también aquí por duplicado, con la melodía sola y con el acompañamiento de órgano), Sol, Do, Si y Fa. Con la perspectiva que el paso del tiempo da a las cosas, creo que todas estas piezas constituyen un trabajo bien realizado. De hecho fueron la base de algunas de mis primeras composiciones. Aparte de las cuatro que abren *Proa* y *canción*, que he citado al comienzo de este epígrafe, tiene que ver con estas fórmulas el cuaderno *Cantos para la misa participada*, que lleva la sigla **opus 2** en mi *catálogo de obras*, donde hago un comentario explicando todas las circunstancias que forman su contexto.

Añado dos consideraciones para terminar. La primera, que no he incluido el *tonarium* en mi catálogo de obras porque ni fue publicado ni fue estrenado como tal. No hubo tiempo, porque mi final como prefecto de Música y responsable de la Disciplina fue acelerado por acontecimientos ajenos a la música, que ya explicaré en su lugar, y muy brevemente, porque no pertenecen a mi vida de músico, sino a mi vida de cura. Y segunda, que no me considero un músico frustrado por el hecho de que éstas sean, entre las muchas que he escrito, algunas de las poquísimas obras que no se han estrenado, pues el trabajo que puse en ellas me benefició, a mí más que a nadie, para toda la vida.

Pero la obra en la que ya tuve que volcar, en muy poco tiempo, mi capacidad de inventiva de músicas modales y recitativos salmódicos fue la que hice por encargo del Secretariado Nacional de Liturgia: *Salterio Responsorial, Ciclo "B"*. Es la que lleva la sigla **opus 11** del catálogo de obras, que comentaré después en su lugar.

Mis primeras composiciones

Estas primeras obras, *Proa y Canción* y *Cantos para la misa participada*, ya terminaron de quitarme la vergüenza que me había venido causando afirmar abiertamente que componía músicas. En el *catálogo de obras* figuran, con los comentarios que las enmarcan en mi trayectoria y en la funcionalidad que cumplieron, todas las que escribí en aquellos primeros años de rodaje. Especial interés tuvo para mí la experiencia de inventar las melodías para un texto tan venerable como el de *La Representación del Nacimiento de Nuestro Señor*, de Gómez Manrique (s. XV), considerado como la primera obra de teatro en castellano. Ver cómo sonaban en boca de niños y niñas adolescentes aquellas melodías que me había costado tanto trabajo escribir, para que a la vez fueran sencillas y hondas, me produjo una especial emoción, a la par que me dio seguridad. Igual me ocurrió con la obra *Quejas de la tarde en Adviento (opus 5)*, cuyo texto, para mí de gran hondura poética y humana, creo que ganó en profundidad y emoción con la melodía y la armonía que inventé para ella. Ya digo en el comentario que en mi opinión es una de las mejores músicas que he escrito. Recuerdo que realicé una grabación con mi voz, acompañándome al armonium, que conservé durante algún tiempo y he perdido. Lástima, porque pienso que logré una interpretación buena. Para los *Cantos Marianos (opus 4)*, ya lo dejo dicho, fui requerido por la propia editora Pax. Debió de intervenir como mediador Alberto Taulé, entonces alumno en la facultad de Teología de Salamanca, a quien conocí con motivo de aquel proyecto. Y con él me ha unido una larga amistad, que nos ha seguido relacionando hasta su deceso, hace dos años, del que me enteré muy tarde. Debido a esta relación, le concedí la autorización para incluir unas cuantas de mis obras en el *Cantoral Litúrgico Nacional*. Conservo la carta que le escribí respondiendo a su petición y autorizándole para hacer uso de mis obras dejándolo a su buen criterio. En su lugar, cuando vuelva sobre el tema de los *Salmos para el Pueblo (opus 7)*, dejo copia de este original.

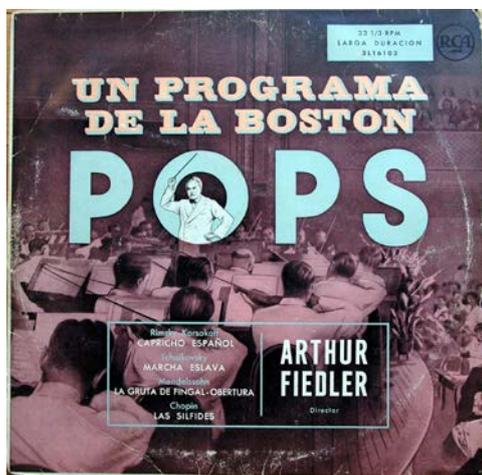
Con estas obras y algunas más que incluyo en el catálogo con la sigla **opus 00**, por haber sido escritas, sin que conste fecha, durante los años que precedieron a los *Salmos*, me fui soltando en el oficio de inventar melodías para textos, unos en castellano y otros en latín. Obras siempre funcionales, que respondían a un momento y a una necesidad concreta, y que me iban sirviendo de guía para aprender a elegir, en música, la mejor solución entre todas las que se me iban ocurriendo. Porque no hay nada mejor que la experiencia de comprobar cómo responde la memoria y el interés de los cantores a lo que a un músico se le ocurre cuando se pone a exprimir su capacidad de inventiva. Y yo tenía la suerte, y casi siempre la he seguido teniendo, de poder estrenar rápidamente todo lo que escribo.

Mi primer tocadiscos. Mi discoteca.

Aproximadamente por el año 1957 empezaron a aparecer en Zamora los nuevos discos de vinilo y los nuevos ingenios sonoros que permitían reproducir la música. Como recordaremos todos los que por entonces buscábamos el conocimiento de las grandes obras de la historia de la música, el nuevo invento reunía dos cualidades hasta entonces ausentes en los antiguos gramófonos reproductores del sonido de los discos de pizarra o de pasta. La primera era la prolongación del tiempo de grabación ininterrumpido, que a una velocidad de 33 revoluciones por minuto permitía una duración de entre 20 y 30 minutos por cada cara de un disco. Y la segunda, todavía más importante, una mayor calidad y volumen del sonido, que además se fue perfeccionado progresivamente con nuevos y sofisticados aparatos de grabación, hasta conseguir una perfección cada vez mayor. A ella se añadieron, muy poco después del invento, las tomas de sonido estereofónicas, que permitían distribuir la reproducción entre dos o más altavoces diferentes, dando una impresión cada vez mayor de presencia de los sonidos grabados en un espacio amplio.

Aunque los nuevos tocadiscos y discos *long play* (abreviado, LP) no estaban al alcance de economías modestas, tuve la suerte de disponer de algún dinero, pues al estar en régimen de internado con derecho a manutención, podía dedicar íntegra mi paga de beneficiado organista (la primera nómina que cobré, al final de octubre de 1957, alcanzó la suma de 1.216 pts. con algunos céntimos) a comprar libros que siempre había deseado adquirir y nunca había podido, entre ellos varios de tema musical, y también un diccionario en cuatro tomos que me desapareció al dejar el internado. Hacia el final del verano del siguiente año ya pude ahorrar para

adquirir un tocadiscos marca Philips, todavía monoaural (no había para más), pero apto para escuchar los nuevos microsurdos, de los que fui adquiriendo varios cuyo contenido era antológico de alguna orquesta o director. De entre mis primeras adquisiciones recuerdo, y todavía conservo alguno de aquellos históricos LP, como el titulado *Un programa de la Boston Pops*, en el que Arthur Fiedler incluyó el *Capricho español* de R. Korsakoff, el ballet *Las Silfides*, con obras de Chopin, la *Marcha Eslava* de Tchaikowsky y la obertura *La gruta del Fingal*, de Mendelssohn. Miro ahora la carpeta del disco de la Boston, vieja por



Portada del disco de la Boston Pops

tanto usada, y los surcos cien veces recorridos, y recuerdo la satisfacción con que los escuchaba, por fin, tantas veces como quise, hasta aprenderlos de memoria. En el reverso de la carpeta viene anotado el precio: 250 pts., aproximadamente la quinta parte de mi paga mensual. Dato que demuestra que un disco LP era todavía un artículo de lujo. Prueba de ello son una partida de discos pequeños de 45 r.p.m., también de aquellos años primeros, que aparecen en mis estanterías, y que debí de ir adquiriendo cuando no podía juntar el precio de los de larga duración. Entre otros muchos que se me han extraviado todavía quedan uno de *Valses de Chopin*

interpretados por Dinu Lipatti, otro con tres *Rapsodias* de Listz, por el pianista Taymond Trouard, y otro con 6 arias de *Puccini* interpretadas por Mario del Mónaco. De mi interés por la guitarra clásica en aquellos años quedan también algunos restos de piezas interpretadas por Manuel Cubedo, como el *Capricho árabe* y *Rumores de la Caleta*, De Tárrega, *Choros* de Villalobos y adaptaciones de piezas de Falla y Turina. Aunque la mayor parte de los discos de aquellos comienzos se me han extraviado, me recuerdan éstos una época en que, a pesar de la estrechez económica, procuraba hacerme con obras cuya calidad conocía y nunca hasta entonces había tenido la posibilidad de disfrutar de ellas.

La tienda donde compraba, *Discos Portos*, caía de camino entre el seminario y la catedral, y era mi tentación permanente. Allí iba dejando cada mes una cantidad para adquirir el siguiente, después de haberlo manoseado y haber pedido a Lolo Portos que me dejase escuchar un poco. También entre las primeras adquisiciones recuerdo un disco con dos de las suites de J. S. Bach, una de ellas la *Suite en Re*, que terminé aprendiendo de memoria en poco tiempo, y otra la integral de *El Mesías* de Haendel en un álbum de 4 discos (¡mi ruina!), grabación histórica dirigida por Sir Adrian Boult, en la que la diva Norma Procter tomaba parte como contralto.

Después de discutir con el Rector, al que nunca logré convencer totalmente (¡a pesar de que había estudiado en Comillas, por lo que había de suponérsele cierta cultura musical!), pero sí arrancarle una autorización, todas estas obras y las que iba adquiriendo después sonaron repetidamente, con una presentación previamente grabada que yo preparaba cuidadosamente, sustituyendo dos veces por semana la lectura obligatoria durante las comidas. Que alguna acción 'civilizadora' (en lo musical) ejercieron estas audiciones en los estudiantes, es indudable, a pesar de que este empeño mío suscitó también una reacción contraria en un grupo minoritario reacio a tantas músicas. Procuré mantenerme en un ten con ten para poder seguir con mi plan, y creo que lo conseguí sin demasiados problemas, a medida que el tiempo iba pasando y los cursos inmediatamente inferiores al mío iban finalizando sus estudios y dejando la casona. La música, la gran música no religiosa, también comenzó a formar parte de una formación más integral en una asignatura que no estaba en los programas oficiales.

Algún tiempo después de estas primeras adquisiciones, debió de ser hacia el comienzo de 1960, me suscribí al *Club Internacional del Disco*, una editora que ofertaba cada mes a un precio asequible un amplio listado de discos LP. Ya no recuerdo bien todos los detalles del catálogo, pues esta colección se me ha extraviado o ha quedado olvidada en alguna de mis mudanzas. Sólo recuerdo de ella un disco antológico en el que sonaba la *Invitación al vals* y las *Danzas Húngaras* de Brahms; otro con *valses* y *mazurkas* de Chopin, en otro en otro bloque las *9 sinfonías* de Beethoven, en otro *Scheherezade* de Rimsky Korsakov, en otro el ballet *Cascanueces* y el *Capricho Italiano* de *Tchaikovsky*, y en otro la *Barcarola* de Offenbach. Del resto apenas me acuerdo, salvo del *I Concierto para piano y orquesta* de Brahms, que tardé algún tiempo en asimilar, aceptar y entender en su estructura, a base de audiciones, pues no disponía de la partitura. La mayor parte de estas obras, las que a mi juicio eran más asimilables o soportables para la finalidad que me había propuesto, fueron formando parte, por medio de las audiciones, del mundo de los sonidos que los futuros curas iban a tener en su memoria, además de las músicas religiosas. Con el tiempo mi

discoteca se fue abriendo a diversos temas que me fueron interesando como base para la formación musical de los estudiantes que estaban a mi cargo, tales como el espiritual negro y el jazz, la canción popular tradicional, y la canción 'profana', que en algún tiempo llegó a ser tema para una reflexión sobre la vida tal como aparecía en los textos de la canción ligera, campo en el que por entonces empezaban algunos intentos de lo que se empezaba a llamar canción-testimonio, que escuchábamos y analizábamos en sus contenidos en audiciones comentadas en coloquio.

En esta apertura tuvo mucha influencia Carlos Alonso, un joven de vocación tardía, que ya había realizado todos sus estudios de Bachillerato y estaba, cuando solicitó entrar en el seminario, terminando la carrera de Derecho. Su forma de entender la vida y su cultura era la de una persona ya madura, que contrastaba mucho con la forma de ser de sus condiscípulos (fue agregado al tercer curso de Filosofía). Por su carácter abierto y generoso influyó muy positivamente en la mayoría de sus compañeros. Pero refiriéndome a la música, que es el motivo de citarlo aquí, su gran afición a todo género de música fue para mí una gran ayuda. Tenía una discoteca selecta y muy variada. Yo le debo haber escuchado por primera vez (y reescuchado hasta aprender de memoria) el *Concierto de Aranjuez*, entre otras muchas obras que no recuerdo. Pero además fue quien me introdujo en la afición al jazz, al espiritual negro, a la canción americana y a la bossa-nova, pues tenía un repertorio muy variado de estos temas. Recuerdo en especial dos discos del pianista *Cecil Garland*, cuyas versiones, llenas de un virtuosismo inigualable, traducían las armonías de todos estos géneros en una forma para mí completamente desconocida.

El jazz fue por aquellos años, en especial durante los cursos 1962-62 y 1963-64 uno de los descubrimientos más sorprendentes para mí. No sé por dónde tuve noticia de un libro al que debo el interés, sobre todo musical, que suscitó: *La verdadera historia del jazz*, escrito por Huges Panassié, que se me ha extraviado (libro prestado... ya se sabe) El estudio de este libro, en una relectura continua, lo fui acompañando de adquisiciones de discos, la mayor parte de los cuales conservo.

Pero además contagié de este interés a algunos de los alumnos de música, con los que pude formar una especie de academia (no puedo llamarla 'seminario' porque por entonces esa palabra sólo significaba el lugar donde residíamos, y hoy ya hay seminarios a patadas) en la que leíamos el libro, lo comentábamos y escuchábamos las piezas citadas. Uno de estos alumnos,



Discos muy citados por Panassié

el más inquieto e interesado, no sólo por el jazz sino por toda música, incluida la guitarra, a la que después me voy a referir, dejó el seminario al final del curso 63-64 y se fue a estudiar Filosofía en la Universidad de Salamanca. Aunque esta decisión de abandono, que conocí con alguna antelación, me causaba descontento, yo lo animé a dar el paso, porque su actitud abierta y resuelta era en parte el resultado de la puesta en práctica de aquellos valores humanos que poníamos como base y punto de partida para lo que entonces pensábamos que tenía que ser un cura, y en su caso había ayudado a una apertura mental e inquietud por saber a la que no respondían ni los planes de estudio vigentes ni el cuadro de enseñantes de un seminario todavía semitridentino.

Semblanza de Virgilio Ortega

Virgilio Ortega se llama este amigo, con el que sigo vinculado por una relación que perdura desde hace cerca de cincuenta años. No puedo cerrar este epígrafe sin dedicarle el recuadro que merece en mi ya largo aprecio. Pero no porque sea mi amigo, sino porque es una de las personas que durante varias décadas han puesto mayor empeño en divulgar todo tipo de músicas para hacerlas llegar a un amplísimo público al cual, de otra forma habría sido muy difícil haberlas conocido y disfrutado. Y en esta afición y aprecio por la música tuvieron una indudable influencia aquellas sesiones que dedicábamos a escuchar y comentar canciones y músicas y a iniciarnos en el dominio del mástil de la guitarra. Su inquietud por saber, su incansable búsqueda intelectual y su pasión por la lectura, que no cabían en los estrechos muros de un seminario con un profesorado mediocre (bien entendido, yo fui para él, a mucha honra, una excepción como su iniciador en la música), le proporcionaron, ya desde muy joven, una sólida formación intelectual basada en la especialidad en que se graduó, pero tanto y más en su curiosidad sin límites y en un incansable trabajo autodidacta. Muy poco después de finalizar sus estudios, su temprana inquietud por la divulgación de la cultura y su intuición para poner al servicio de esta causa los recursos más punteros en el mundo editorial del libro, y por lo que a la música se refiere, el uso de los soportes sonoros más avanzados, le hicieron acreedor a una acogida sucesiva, como responsable de alto nivel o como director editorial, en cuatro de las empresas más poderosas de Barcelona en el campo de la comunicación del conocimiento a un público amplísimo en inquietudes por saber, en afanes por conocer y en aficiones por coleccionar rarezas sorprendentes. Las 'producciones culturales' de Salvat, Orbis (de la que fue cofundador), Plaza & Janés y Planeta DeAgostini, en la que alcanzó la jubilación hace algo más de un año (escribo esta nota en febrero de 2012), han sido objeto de sus sucesivas tareas, en las que ha ejercido como inspirador y director y como realizador, desde el más alto nivel de la propuesta y puesta en marcha de cada nuevo proyecto, hasta la preocupación por los más mínimos detalles de perfección, corrección, calidad y presentación.

Que la música en todos sus géneros, estilos, niveles, épocas y países, al haber sido para él una fuente de disfrute, ha sido también una de las pasiones difusoras de Virgilio Ortega, lo demuestra la enumeración, sólo aparentemente fría, de unos datos abrumadores. Por su cabeza, su preocupación y sus manos ha pasado la ocurrencia, la gestión y la realización, vigilada muy de cerca en todos los detalles (desde el aspecto atractivo y funcional del diseño de la envoltura hasta lo más hondo del microsurco del vinilo o lo más exacto de la codificación digital) de más de 2.000 discos. En total ha vendido entre 4 y 5 millones de ejemplares si se cuentan todos los diferentes soportes: vinilo, cassette, CD, otros soportes experimentales luego fallidos –Laser Disc, CD plus– y música con imagen –VH y DVD–. Ha publicado 30 enciclopedias y colecciones de fascículos. Sus trabajos se han difundido en España, Portugal, Francia, Italia, Brasil, México, Argentina... ¡y China! Su apertura mental ha abarcado todos los géneros de música: la popular (Historia de la Música Rock, La Copla, la música Pop española); la americana (Jazz, Blues, música de cine, etc.); la Música clásica (Classical Collection, Classical plus, Historia de la Música, Classica, Momentos estelares de la música) y Música de escena (Opera, Zarzuela, Ballet...). Y estas publicaciones, de las que ha sido responsable, le han puesto en relación con grandes personalidades del ámbito de la música: directores de orquesta, intérpretes,

recintos, acontecimientos, gerentes de ediciones musicales, fabricantes de soportes, imprentas especializadas..., todo ese mundo que se mueve alrededor de la música.

En resumen, la divulgación de la música le debe a Virgilio Ortega una gran parte de su dedicación profesional. Y yo le debo, además del agradecimiento de un profesional, el acceso y disfrute de una buena parte del fruto de su trabajo. Porque cada vez que nos vemos llega cargado con la última colección de discos que le ha comido parte de su siempre escaso tiempo. Conversar con él es siempre disfrutar, admirarse, aprender algo nuevo, sorprenderse de lo ignoto, entender lo difícil, cerciorarse de lo que uno sospechaba que podía ser o no verdad.

Completo su retrato con un rasgo bien definitorio de quién es Virgilio Ortega: como consecuencia de una colección de fascículos que dedicó a Egipto, los jeroglíficos, a los que le cogió afición, le están comiendo ahora una buena parte de la libertad que ha adquirido con su jubilación (libertad sólo relativa porque su ausencia es muy difícil de llenar para quienes lo conocen y le piden ayuda).

Y cierro ya este recuadro con la portada y la dedicatoria con que un día me sorprendió obsequiándome con un libro con el que me honra al confesarme que los métodos puestos en marcha por uno de los más afamados innovadores en la tarea de la educación de los niños y jóvenes (A. S. Neill, director de la escuela Summerhill, de Londres) le recordaban los ya lejanos años en que aquella casona fría y destartalada que era el viejo edificio del Seminario Conciliar de San Atilano fue perdiendo buena parte de su rancio vaho tridentino y comenzó a recibir nuevas brisas. Quienes las aspirábamos, que por cierto no éramos todos los que allí habitaban, recordamos aquellos años como un tiempo feliz a pesar de todo.



El libro y la dedicatoria

Volviendo a los discos después de esta digresión, para mí ineludible, a las posibilidades formativas que desde aquellos años me ha proporcionado la música grabada, que ha ido adquiriendo niveles de perfección cada vez más refinados, ha sido para mí un medio de información, de formación y de disfrute de la música insustituible en el lugar en que me ha tocado vivir, bien es verdad que por voluntad propia y dejando algunas ofertas de trabajo que, a raíz de la publicación de los *Salmos para el pueblo*, me llegaron de fuera. En una ciudad como Zamora, en la que he pasado la mayor parte de mi vida, las oportunidades de escuchar un concierto de orquesta en directo son, hoy todavía, muy escasas. La única asociación que, al menos una vez al año, conseguía organizar un concierto de orquesta era la Asociación Zamorana de Bellas Artes, a la cual he pertenecido casi hasta su extinción. Por ello las grabaciones discográficas me han sido imprescindibles para el disfrute y para el estudio de la música por medio de

la audición de las principales obras de los grandes compositores. Y tengo el convencimiento de que se puede lograr, tanto el conocimiento como el disfrute de cualquier obra, en una buena grabación, con una intensidad semejante a la escucha en directo, e incluso en algunos aspectos con ventaja sobre ella, ya que se puede llevar a cabo con una partitura en las manos que está ayudando a 'ver' los instantes que preceden y siguen a los sonidos que van sucediéndose en la audición de una obra en cuya hechura musical se quiere profundizar. Que todos los profesionales de la música vienen haciendo esto desde que han podido, aunque no lo confiesen abiertamente, es indudable.

Repasando el archivo sonoro que he ido acumulando a lo largo de varias décadas, desde que comencé con los primeros microsurdos hasta los que hoy mismo me van llegando como obsequio de amigos intérpretes, editores o distribuidores, puedo afirmar que las grabaciones han sido para mí el instrumento más eficaz para el conocimiento y el análisis musical de cada una de las épocas de la historia de la música, desde el gregoriano y las canciones medievales hasta las últimas obras contemporáneas, que por obligación profesional suelo escuchar aunque sólo sea para cerciorarme de mis principios e ideas acerca de la música; de cada uno de los compositores más relevantes de la historia de la música de occidente; de las óperas más conocidas

y renombradas; del catálogo completo de lo que se suele denominar obras maestras de la música; del jazz, el espiritual negro y la canción americana; del riquísimo mundo sonoro de la bossa nova; de la canción



Colecciones de Unesco y Ocora

hispanoamericana en todas sus etapas y estilos; de las obras maestras de la que suele denominarse, en muchos casos muy impropriamente 'canción ligera' y para terminar esta relación, de las músicas tradicionales de todo el mundo, denominadas étnicas, que tuve que adquirir (las colecciones completas de *Unesco* y *Ocora*), escuchar y analizar cuando impartía el tercer curso de musicología en el Conservatorio Superior de Salamanca.

Que las posibilidades de la música grabada son inagotables, y que ésta es un efficacísimo medio al alcance de cualquiera para el conocimiento, el análisis y el disfrute estético de cualquier obra musical, siempre ha sido indiscutible para mí y para muchos músicos que conozco, a pesar de que abundan mucho más, sobre todo si son intérpretes, quienes aseguran que la única música viva y comunicadora es la que se interpreta y se escucha en directo. Por ello, cuando leyendo a Glenn Gould, en mi opinión uno de los músicos con mayor capacidad de conocimiento y de análisis de cualquier obra musical (además, a juicio de muchos, uno de los más grandes intérpretes de piano de todos los tiempos) pude saber que en un momento dado, cuando estaba en el ápice de la fama en el mundo entero, decidió abandonar la interpretación directa en concierto, sustituyéndola por la grabación, y razonando esta decisión con argumentos difícilmente

desmontables, que cualquier interesado en el tema puede leer, tanto en la introducción a la obra Gleen Gould, *Escritos Críticos*, como, sobre todo, en el amplísimo capítulo *Las perspectivas de la grabación*, que deja bien claro y argumentado su pensamiento.

Dejo por el momento los discos, pero tendré que volver a ellos constantemente, no sólo porque me han seguido ayudando siempre, sino además porque precisamente una de las ocupaciones que más tiempo me han consumido desde 1968 hasta hoy mismo ha sido componer obras, escribir arreglos musicales y producir discos (en el sentido de ser responsable de la grabación), hasta un número de 14 LPs y unos cuantos singles. Del contenido y las circunstancias de todos ellos doy razón en el *catálogo de obras*.

La guitarra

Por más que me he esforzado en tirar de la memoria para recordar cuáles fueron mis comienzos con este instrumento, al que tanto partido le he sacado en la mayor parte de mi catálogo de obras, no he sido capaz de recordarlos. No me estoy refiriendo a lo que en el segundo capítulo he contado sobre la rondalla que tuve que echar a andar cuando estudiaba el séptimo curso. Aquello no fue más que una iniciación a la lectura de unos cuantos acordes pulsados en tres o cuatro tonalidades, que quedaron poco menos que en el olvido, entre otras cosas porque no disponía de un instrumento. Después de un paréntesis de varios años, lo que recuerdo es que compré una guitarra de calidad media en una tienda de Salamanca, la casa Bernardi, que ya desapareció hace mucho tiempo. Recuerdo también que compré un método que me valió para muy poco, porque iba destinado principalmente al acompañamiento de todas las modalidades de ritmos de baile con acordes y ritmos marcados en gráficos.

Otros recuerdos que tengo más claros están relacionados con el uso de la guitarra como instrumento solista, lo que se suele llamar guitarra clásica. A ello me animó un apasionado de la guitarra, D. Domingo Martínez Vieito, un gallego, militar de profesión destinado en Zamora, que se me presentó como guitarrista al final de un concierto que dirigí en una velada musical de las que celebrábamos, abiertas al público, en el teatro del seminario. Hombre culto, bondadoso y enamorado de la guitarra, Martínez Vieito me enganchó rápidamente a ella en cuanto lo escuché interpretar obras de dificultad más que media. Por primera vez pude comprobar cómo de aquel instrumento, del cual yo no había hecho otro uso que acompañar con acordes algunas melodías sencillas, salía una música polifónica de una gran expresividad y delicadeza. Durante varios meses estuve asistiendo a una clase semanal con él, comenzando como un doctrino a aprender piezas muy sencillas de leer para mí, pero desesperantemente difíciles de tocar en cuanto sonaban tres o cuatro partes simultáneamente. La verdad es que no llegué muy adelante en aquella práctica porque requería un largo tiempo del que yo no disponía. Pero sí recuerdo que llegué a aprender unas cuantas lecciones del método de *Daniel Fortea* que me proporcionaron el conocimiento del mástil, nada fácil para quien está acostumbrado al teclado, en el que se ve cada nota en un solo lugar, una pulsación correcta y una idea de las posibilidades expresivas del instrumento, que años después me vivieron muy bien, cuando, junto con un compañero y amigo que había sido

mi alumno en el internado, abrimos una academia de música en la que impartimos clases de solfeo, piano y guitarra. Volveré más adelante a los detalles de esta actividad.

Tampoco recuerdo con exactitud la época en que comencé a hacer uso de la guitarra como acompañante del propio canto. Una guitarra que, como ya he contado, había comprado algún tiempo antes en la Casa Bernardi, junto con las dos tempranas obras de recopilación de música popular salmantina, el *Cancionero Salmantino* de Dámaso Ledesma (1907) y el *Nuevo Cancionero Salmantino*, publicado por mi profesor de armonía Aníbal Sánchez Fraile en 1944. Pero sí recuerdo en cambio que esta nueva (para mí) forma de acompañar la fui aprendiendo por el contacto e intercambio



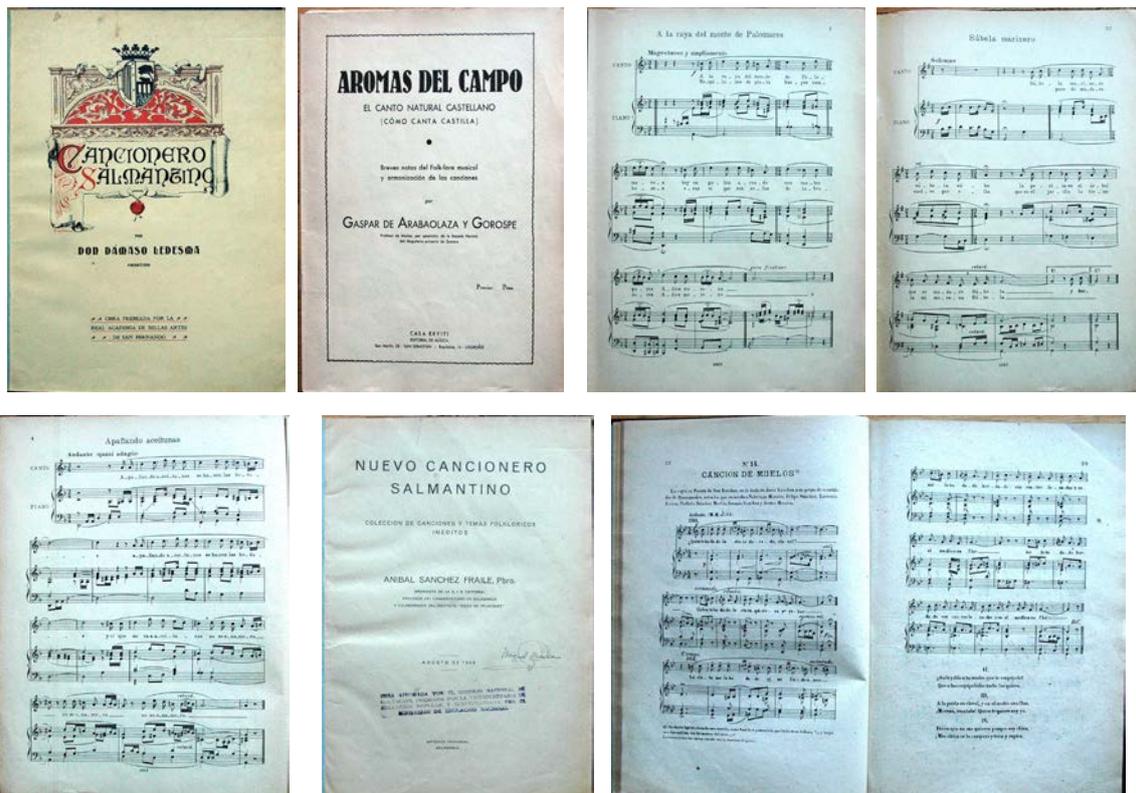
Método de Daniel Fortea: Portada y una página

con estudiantes de la Universidad Pontificia de Salamanca, con los que convivíamos tres semanas cuando asistían al cursillo de verano en nuestro seminario de Zamora. Y también por la relación con algunos miembros de la Agrupación Montañera, de la que me hice socio durante algún tiempo, que tenían una gran afición a cantar un variado repertorio de canciones acompañándose con acordes rasgueados, más que pulsados. Recuerdo sobre todo a Eduardo Mostajo, un apasionado del canto, y a Ángel Ramos, al que todo el mundo conocía como 'Angelito el del Gobierno' (sobrenombre que le venía de su empleo de funcionario), con un oído excelente y un gran instinto armónico para la música tonal. A ellos se unía como cantor, sobre todo en verano, Luis Felipe Alonso, y más tarde también Ángel Barbero (que llegó con el tiempo a ser Director General del *Icona*). Estos dos, también socios de la Montañera aunque avecindados en Madrid, aportaron al repertorio algunos ejemplos de la nueva canción que comenzaba a surgir por Hispanoamérica con intérpretes como Violeta Parra, Daniel Viglietti y Atahualpa Yupanqui. Entre todos celebrábamos, durante las excursiones veraniegas, largas veladas en las que cada uno y cada una (pues la Montañera era una asociación mixta) destapaba para todos su fiambarrera con lo mejor que sabía preparar, mientras corría la bota y las botellas se iban vaciando. Los guitarreos y las canciones nos metían en altas horas sin que sintiéramos que pasaba el tiempo.

Todos estos intercambios me fueron muy valiosos para ampliar el repertorio de cantos populares que desde muy atrás conocía (incluso algunos de los que aprendí en la escuela y en mis años de estudios), con otras canciones ya más próximas a las tradicionales de Salamanca, que también conocía por haberlas cantado con el acompañamiento de piano que compusieron A. Sánchez Fraile y Dámaso Ledesma, que respetaba las sonoridades 'modales', y también con las que el maestro Arbaolaza había

llevado a su cuaderno *Aromas del campo*, que mi tío cura me había regalado mucho tiempo antes. Estas tres obras me proporcionaron una visión mucho más amplia de la que había adquirido por la costumbre de cantar el repertorio popularizado, que siempre tendía a las sonoridades tonales y al fácil y trillado dúo a la tercera, que nos sonaba a gloria, a falta de algo mejor. Con ayuda de algunos manuales que contenían gráficos de acordes para guitarra fui logrando llevar a mi memoria, y después compartir con mis amigos cantores, un breve, pero enjundioso repertorio de nuevas canciones, haciéndolas sonar aproximadamente con la armonía con que estaban escritas para el piano. Desde aquel entonces he venido cantando con unos y otros centenares de veces las tonadas que llevan por título *Los mozos de Monleón*, *Los mocitos de La Maya*, *En casa del tío Vicente* (que me traía recuerdos de mi infancia en Torresmenudas, donde la escuché al mocerío), *Por entrar en tu cuarto*, *La Clara*, *Jariche*, *Ay de la hierbabuena*, *Dicen que los pastores*, *Salamanca la blanca*, *Como vives en alto*, *Súbela, marinero*, *Vengo de moler, morena*, *A la raya del monte de Palomares*, *Del olor de la hierbabuena...* Todo un repertorio, en suma, que nos sonaba a nuevo, porque se salía del sota, caballo y rey de 'los veinte principales' de entonces, que siempre empezaban por *Levántate morenita* y terminaban por *Asturias, patria querida*.

Muy pronto me hice yo a esta nueva forma de uso, aunque a fuerza de muchas repeticiones. Y muy pronto también me hice con algunos otros cuadernos de canciones que mostraban en gráficos una variedad de acordes



Portadas y páginas de estos cancioneros

que para mí era desconocida hasta entonces. Cuando comencé a descifrar las armonías que podían sonar en la guitarra empleando acordes con sextas, séptimas y novenas mayores y menores añadidas a un acorde de base mayor o menor, descubrí las enormes posibilidades de un instrumento

tan manejable, en orden a acompañar el canto. A fuerza de repetir, pues la habilidad marcha más lenta que la inteligencia, conseguí relativamente pronto la destreza que exigía este nuevo uso, que me permitía cantar y acompañarme a la vez. Y al cabo de algún tiempo me acostumbré a los movimientos de la mano derecha necesarios para ensamblar la estructura característica de cada ritmo a base de rasgueos diferentes, combinaciones de bajo y acordes, golpes sobre las cuerdas o la tapa sonora, interrupciones del sonido, y todos los matices necesarios para acompañar el canto. Combinar estas habilidades con la rapidez necesaria para cambiar las posiciones de cada acorde con la mano izquierda me llevó su tiempo, pero me tomé muy a pecho este aprendizaje debido a las posibilidades que me ofrecía para la interpretación de todo tipo de canciones. Por esta causa aparecen también entre mis discos más vetustos algunos títulos con los que practicaba las armonías y los ritmos en cuyo aprendizaje andaba enredado por entonces.

Volviendo a las actividades y aficiones de lo que en el epígrafe anterior he denominado *academia*, aquella especie de grupo de trabajo musical con los alumnos más aficionados y dispuestos a profundizar en temas musicales, algunos se animaron también a iniciarse en la guitarra, interpretando algunas de las piezas fáciles que yo había ido aprendiendo en el método de Daniel Fortea con el maestro Martínez Vieito. Pero sobre todo, al ser más gratificante y sencillo, se animaron a cantar acompañándose de los acordes y ritmos que yo iba aprendiendo. Para ello tuvimos que acudir a un repertorio 'profano', por así llamarlo, ya que de otro no disponíamos. Ello explica que entre mi colección de singles aparezcan algunos títulos un tanto extraños en el contexto de lo que siempre se había entendido que tenía que ser la canción en un seminario, el género y el contenido religioso. Pero nosotros íbamos buscando otra cosa: aprender a usar la guitarra como instrumento acompañante del propio canto.

Canciones como *La flor de la canela*, *Moliendo café*, *El pájaro chogüi* y un poco después *Los ejes de mi carreta* y *Caminito del indio*, nos ayudaron mucho a dar soltura a las manos. Otras como *Manha de Carnaval* y *Samba de Orfeo*, de la película *Orfeo negro*, ya nos ayudaban a aprender nuevos acordes, nuevas posiciones en el mástil y nuevas formas de mover la mano derecha para conseguir dominar los ritmos característicos de cada tipo o estilo. En cuanto



Moliendo café y Orfeo Negro

a las canciones del género que podríamos llamar de testimonio o de protesta, todavía estábamos a unos años de las primeras de Víctor Manuel, Aute y Manolo Díaz, y sólo nos habían llegado ecos lejanos del repertorio y de los problemas de censura de Raimon, que poco después ya pudimos cantar, siempre con la puerta y la ventana cerradas, por si acaso.

En cuanto a lo que después se empezó a denominar *canción folk*, sólo llegaban noticias de las primeras apariciones, todavía muy locales, de Nino

Sánchez, que cantaba canciones que ya conocíamos (*Quítate, niña, de esos balcones, Salamanca la blanca...* por cierto, con unas armonías tan simples que desvirtuaban la belleza de la melodía, y que sustituíamos por las que ya conocíamos, escritas por Sánchez Fraile en su *Nuevo Cancionero Salmantino*), y las que vulgarizaba (en el sentido de deteriorar) Ismael en un programa televisivo de cuyo nombre ya no puedo (ni quiero) acordarme. Como tampoco había llegado todavía el momento en que Joaquín Díaz saltaba a los escenarios de la Universidad sorprendiendo a sus colegas con un repertorio de canciones muy conocidas por toda la gente un poco mayor, pero menos por los universitarios (*Ya se van los pastores, El frente de Gadesa, Los cuatro muleros, Eres alta y delgada, La pirroquia...*), y ganándose súbitamente con este repertorio el título de 'El mejor conocedor de la música popular tradicional', de labios del renombrado presentador televisivo, conocedor de todo tipo de músicas, el incombustible Iñigo, aún en activo.



Joaquín Díaz en recital y texto

Poca cosa era nuestro repertorio, pero nosotros le sacábamos mucho partido. Muy al final de mi abandono del seminario (por expulsión episcopal, como en su lugar explicaré), nos llegaban noticias de que un jesuita francés, el P. Duval, había inventado y andaba cantando un género nuevo de canción, de contenido testimonial, ¿chanson chrétienne?, o algo así. Y de que una monja, también francesa, se saltaba la clausura de vez en cuando, y poniéndose como nombre artístico *Soeur Sourire*, andaba de un lugar a otro cantando el inspirado soniquete *Dominique-nique-nique* en honor y memoria de su padre fundador. ¡Que tiempos!

No tardamos mucho en encontrar una copia, de la que transcribí texto y música, que cantábamos, acompañados de nuestras guitarras, con un regocijo más burlón que piadoso.



Dominique, nique, nique

(Nota al paso: el día 3 de julio de 2012, cuando ando ocupado en dar los últimos repastos a este capítulo, me ha visitado mi amigo Virgilio Ortega y hemos podido recordar, guitarra en mano, cantando por aquel añejo álbum, que por casualidad he recuperado de entre viejos papeles, el Dominique, nique, nique, con algunas otras canciones que tantas veces cantábamos en el tiempo que voy recordando en este tramo.)

Este aprendizaje de la guitarra como instrumento acompañante de la voz, como ejecutante de las fórmulas rítmicas y como soporte sonoro para las más ricas y variadas armonías, a mí me abrió unas posibilidades insospechadas para invención, algunos años después de las melodías de los *Salmos para el pueblo* y para la realización de los arreglos musicales. De hecho en la mayor parte de mis aproximadamente 200 obras musicales del género *canción* es la guitarra el principal instrumento en la parte armónica y rítmica. Este aspecto tiene mucho que ver con el sesgo que fue tomando la canción religiosa, pasando primero por la etapa de los cánticos paralitúrgicos, y derivando después hacia el estilo rítmico, que desde ser considerado tradicionalmente como profano y frívolo, pasó a ser uno de los más presentes en el nuevo estilo de canción religiosa que comenzó con los *Salmos*. Pero no voy a dar un salto de cuatro o cinco años hacia adelante, ya que a esa etapa no llegué de repente, sino paso a paso, pues en aquellos años ocurrieron episodios muy importantes en mi vida de músico, tal como iré contando al desenrollar el hilo de mi relato.

Un viaje y un viraje: El viaje

El título que doy a este epígrafe, en el que relato el final del tramo que se refiere a mi oficio de músico en el seminario, no es un juego de palabras que pretende ser ingenioso, sino que responde a los hechos tal como sucedieron en los dos últimos años que pasé en el internado, los cursos 1962-1963 y 1963-1964. De nuevo tengo que hacer aquí una digresión explicando una circunstancia de mi vida necesaria para entender la influencia que tuvo en mi vida de músico. Trataré de ser breve.

Aludiendo de nuevo al impulso formativo que habíamos puesto en marcha en el seminario de Zamora, del que se desentendían bastante el Rector, que se dedicaba a escribir libros sobre la Biblia y dejaba hacer, y también el Prefecto de Teólogos, que tenía otros planes más personales y andaba a lo suyo, que era especializarse en 'la Trilingüe' (latín-griego-hebreo), lo cierto es que si hasta entonces no habíamos tenido demasiados problemas, a pesar de que no todos los alumnos estaban de acuerdo con nuestra manera de proceder, éstos empezaron a apuntar durante el curso 62-63. Esto ocurría cuando al final de la tercera sesión plenaria del Vaticano II se estrenó como nuevo Prefecto de Teólogos un discípulo mío que había dejado el seminario de Zamora en los últimos cursos, para obtener dos licenciaturas sucesivas: en Teología y en Sagrada Escritura. Terminó sus estudios en Roma, donde ejerció como ayuda de cámara del Obispo de Zamora durante sus obligadas asistencias a las sesiones plenarias del Concilio Vaticano II. Por ello no conoció la renovación que se había estado operando en nuestro seminario durante su ausencia. Y como era explicable, le fueron extrañando muchas cosas que fue viendo y oyendo durante los dos últimos trimestres de aquel curso, cuando comenzó a ejercer su cargo a partir de Navidad hasta el fin de curso.

Hacia la mitad de aquel curso tuve la suerte de tomar contacto con un sacerdote, Joseph Bouchaud, Superior General de la *Congrégation des Fils de la Charité* (nada que ver con las Hijas de la Caridad), fundada en París, para llevar el mensaje cristiano a los suburbios pobres de las grandes urbes. Yo ya había leído por entonces un libro que adquirió gran renombre entre los sectores renovadores, escrito por Georges Michonneau,

perteneciente a aquella Congregación. Su título, *Parroquia, comunidad misionera*, era una honda reflexión sobre la acción pastoral de la Iglesia en los barrios proletarios de las grandes ciudades, partiendo de la idea, real, de que eran un terreno de misión: no hay que ir a la selva a convertir infieles, porque en todas las grandes ciudades tenemos a la puerta de casa a muchos que nos esperan. Esta era, en resumen, la razón de ser de aquella Congregación. Pero el libro me interesó también porque en el capítulo que dedicaba a la música en los cultos de la parroquia se explicaban prácticas muy renovadoras respecto al tipo de cánticos religiosos que se iban creando para conseguir que las asambleas participaran, también con canciones de contenido a la vez litúrgico y testimonial, a la celebración de los actos de culto, sobre todo la misa. Algunos de los músicos cuya obra ya conocía yo, habían colaborado en la creación de aquel repertorio renovado en textos y músicas, y uno de los principales compositores de nuevos cánticos, que además ejercía como director de la revista *Église qui chante*, David Julien, también era miembro de la Congregación.

Como responsable máximo de ella, Joseph Bouchaud hizo un viaje por España, buscando también por aquí colaboradores, algunos para ayudar en la relación con los emigrantes españoles, que siempre iban a parar a los barrios periféricos, sobre todo de París, y otros para comenzar la misma labor en España. De hecho ya había llevado a cabo contactos con algunos curas de Madrid y, no sé por qué razón, incluyó en su itinerario Salamanca, a donde vino a dar información sobre sus proyectos en España. Yo pude entrevistarme con él durante aquellos días, y le pregunté si sería posible conocer de cerca la labor que estaban haciendo también en el campo de la canción litúrgica renovada. Con una abierta acogida que, lo he de confesar, me sorprendió por su estilo poco frecuente por estas tierras, me aseguró que sí, y que a su vuelta buscaría la forma de responder a mi interés. Al poco tiempo de su regreso a París me escribió una carta en la que me invitaba a convivir durante el mes de julio en una de las residencias que ellos tenían en París.

Pero a esta buena suerte se me unió otra no menos casual. Como a pesar de ciertas diferencias me llevaba bien con mi nuevo compañero, al enterarse él de mi proyecto me propuso viajar juntos a la ida, parar pasar dos o tres días conmigo en París, que él apenas conocía, y terminar mi viaje con una semana en Alemania, en la ciudad de Essen, en la que él venía pasando ya varias estancias vacacionales, y donde él mismo me prepararía también algunos contactos musicales. Así lo acordamos, así lo proyectamos y así lo hicimos, saliendo en tren hacia París el 22 de junio, día final de curso. Además de mi maleta, yo cargué con un magnetófono Grundig que había adquirido pocos meses antes (¡14 kg de peso!), porque llevaba el proyecto de grabar todas las músicas que pudiera, en lugar de gastar mis escasos dineros en discos. La impresión que me hizo encontrarme inmerso en la apretada riada de emigrantes cargados con enormes maletas en el cambio de trenes en la estación de Hendaya me quedó grabada para siempre. La España rural y una parte de los barrios del proletariado urbano se vaciaban por entonces de una generación entera, sobre todo de hombres, en edad desde 25 a 35 años, o más. Yo mismo, al año siguiente, preparé la salida a dos de mis amigos, que pasaron allí largo tiempo de su segunda juventud buscando lo que aquí no encontraban.

En cuanto a mi bagaje lingüístico, yo leía y entendía perfectamente el francés, que cursé en el internado y seguí leyendo, y además pude

perfeccionar la conversación con la ayuda de la profesora titular en la Escuela Normal del Magisterio de Zamora, que lo hablaba perfectamente. Con esta ayuda, y con el método *Assimil* aprendido casi de memoria, pude defenderme bastante bien. Para un provinciano como yo el contacto con una gran urbe, el aprendizaje del uso de los medios de transporte urbano, el tren, el autobús y sobre todo el metro, iba a ser un choque muy fuerte, yo lo sabía. Pero estaba dispuesto a vivir la experiencia.

Llegó, pues, el día señalado, hicimos nuestras maletas y subimos al tren al atardecer. El trayecto Zamora-Medina-Hendaya (algo más de 400 km.) nos consumió unas 13 horas. El trasbordo, paso de aduana y espera en Hendaya, unas 3 horas. Y el trayecto Hendaya-París (algo más de 700 km.) unas 8 horas, la primera de ellas con paradas constantes en las ciudades costeras. Por vez primera sentí y vi volar el tren en el trayecto Bayona-Burdeos, atravesando la recta infinita de Las Landas, célebre precisamente como trayecto en el que un tren consiguió un record mundial de velocidad que duró largo tiempo. La última etapa, Angoulême-París, la corrió aquel convoy de un tirón, sin parada alguna. Mis ojos de provinciano que apenas había salido del 'Lejano Oeste' español alucinaban. Lo estaba viendo y no lo creía. Recuerdo ir asomado a la ventanilla del pasillo viendo cómo el tren iba dejando para atrás todos los coches que iban en la misma dirección por la carretera, paralela y cercana al *chemin de fer*. Y por primera vez sentí el complejo de inferioridad del español que pasa los Pirineos, compatible con el interrogante que después me sobrevino, sobre todo en Alemania: ¿Y para qué quieren tanto progreso, si a las ocho de la tarde tienen que irse a la cama, en lugar de empezar a vivir y a convivir después de trabajar?

Dos 'extraños en la noche'

Este epígrafe no va de música, pero quiero dejarlo escrito para los que quieran divertirse a costa de dos españolitos con aspecto de extraterrestres que aterrizan por equivocación en un planeta desconocido. Llegamos a París hacia las 10'30 de la noche. Como mi compañero de viaje ya tenía experiencia, seguí su consejo de dejar los equipajes en la consigna y tratar de hacer una llamada a Joseph Bouchaud, que me había dado su teléfono y dirección (en un piso céntrico, que compartía con dos compañeros) para que pudiera ponerme en contacto con él al llegar a París. En una cabina marqué su número, pero nadie respondió. Seguramente estaría fuera de casa. Esto nos desconcertó mucho. Nos preguntamos qué hacer, y decidimos tomar un taxi y llegarnos hasta la dirección que tenía. El viaje no fue rápido a causa del intenso tráfico, por unas calles desiertas de gente. Sólo recuerdo que pasamos muy cerca de la Tour Eiffel, iluminada, que me dejó impresionado. Llegados a la puerta, subimos la escalera y tomamos el ascensor hasta el piso 5º. El edificio entero estaba totalmente en silencio. Tanto, que mi compañero pensó que era una hora demasiado tardía para las costumbres de una ciudad como París, y que no debíamos llamar al timbre, sino esperar a la mañana siguiente. Y así lo hicimos.

Así que nos volvimos a la estación, tiramos de las provisiones que llevábamos en nuestras mochilas, compramos una bebida y salimos fuera. Un banco fue nuestra mesa y un tráfico ruidoso fue nuestra música de ambiente. Hacia las 12'30 terminábamos, y cuando intentábamos regresar a la sala de espera de la estación de Austerlitz, a la que habíamos llegado en el tren, vimos cómo se cerraban sus puertas hasta la madrugada, detalle importante que ignorábamos: "*Allez, sortez! Tout le monde dehors!*", gritaban los vigilantes. Con gran desconcierto tuvimos que salir de allí, entre una riada de gente. La primera



Gare d'Austerlitz

idea, a iniciativa siempre de mi compañero, fue dejar pasar la noche durmiendo en un banco de los alrededores, pues no conocíamos París en absoluto ni teníamos medios para buscar cerca algo a nuestra medida y estilo. Caminamos un rato, con la vista puesta en Nôtre Dame, que veíamos un poco lejana, hasta que, viéndola ya cerca, al otro lado del Sena, dimos con un espacio medio ajardinado, con bancos de piedra esparcidos entre algunos setos vegetales,

en las inmediaciones de una pequeña iglesia (después pude saber que se trataba nada menos que de la iglesia de *Saint Julien le Pauvre*, uno de los monumentos más vetustos del París más viejo). Oteando un vistazo alrededor, nos propusimos ir echando unas cabezadas por turno, para poder vigilar nuestros bolsos de viaje.



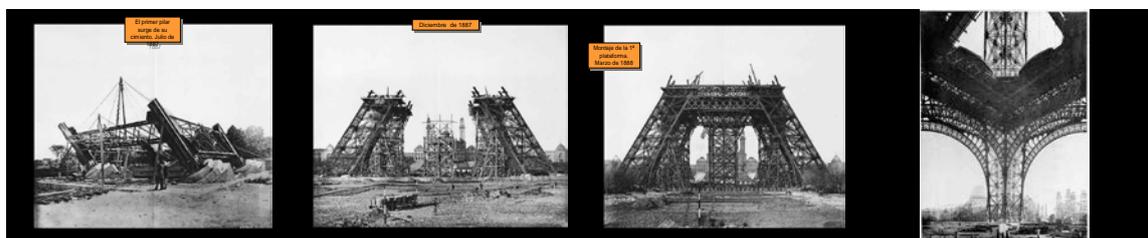
Iglesia de St. Julien le Pauvre

Nos sentamos en uno de los bancos, y unos minutos después llegó un mendigo voceándonos claros insultos en un vocabulario ininteligible. Por los gestos comprendimos que aquella cama le pertenecía, e inmediatamente se la dejamos libre. Fuimos hasta otro banco cercano y al acercarnos, yo, ingenuo de mí, me dispuse a retirar unos periódicos que sobre él estaban extendidos. Pero al tirar del primero apareció una cabeza y un rostro barbado, y otro *clochard* que, despertado de su primer sueño, empezó a soltar una sarta de palabrotas e insultos que, por suerte, no entendimos más que por el tono desabrido. Por fortuna me pude retirar a tiempo y salí poco menos que corriendo detrás de mi compañero, que ya me había tomado la delantera.

En nuestra ignorancia, y en vista del susto, pues aquello no nos tenía buena pinta, nos alejamos a una zona más iluminada y después de unos minutos de reflexión decidimos pasar la noche (que ya había empezado y

en París apenas duraba seis horas en aquella época del año) deambulando lentamente por zonas bien iluminadas y descansando de vez en cuando. Al otro lado del Sena aparecían la aguja y las torres chatas de Nôtre Dame, ante cuya fachada, una vez pasado el Sena, descansamos un buen rato, sentados en un banco sin propietario. No muy lejos, cruzado el segundo puente de la isla, nos vimos metidos en el tráfico contiguo al mercado de Les Halles, cuyo ajeteo de vehículos y carros atiborrados de toneladas de verduras y de animales abiertos en canal, cargados a espaldas de profesionales con aspecto de boxeadores, nos dejó boquiabiertos y un tanto apocados. Afortunadamente nos esperaba más adelante el Louvre con sus jardines. Así que nos armamos de calma y paciencia, continuando nuestra visita turística nocturna.

No necesito entrar en más detalles del plano del centro de París, que hoy ya conoce cualquiera, desde Nôtre Dame, hasta la plaza de La Concorde. Desde ella oteamos el arco de Triunfo, no muy lejos (es un decir, claro) la Tour Eiffel, y fuimos recorriendo sucesivamente, alternando con breves descansos, la fachada lateral de Louvre, su jardín de entrada, todavía sin la Pirámide, y los interminables jardines de las Tullerías. Pasamos después al lado (pero un poco lejos) de la residencia presidencial, donde dormiría a aquellas horas el General De Gaulle, soñando probablemente antiguas batallas y nuevas grandezas, custodiado por una bandada de gendarmes vestidos con ostentosos uniformes que brillaban en la semioscuridad. Anduvimos aproximadamente la mitad de los Campos Elíseos y, orientados por el faro de la Tour Effel, en cuyas cercanías vivía nuestro hospedero, llegamos hasta la plaza de Trocadéro y desde allí hasta el Palais de Chaillot, desde cuya barandilla pudimos contemplar la soberbia torre, cuya altura sobrecoge ya desde aquella lejanía, limpia de edificios y flanqueada de jardines. Llegamos lentamente hasta debajo de ella, admirando cada vez más su tamaño y altura, hasta encontramos bajo las cuatro gigantescas patas que la soportan. Allí divisamos en penumbra unos bancos en los que decidimos descansar y, si podíamos, dormir un poco, por turno, para evitar sorpresas, pues el día ya iba clareando. Sin que apenas nos diera tiempo a pegar el ojo, una pareja de gendarmes de aspecto severo nos espabiló repentinamente, advirtiéndonos (por los gestos lo entendimos sin necesidad de traductor) de que aquel era un lugar prohibido para pernoctar.



Cimientos y bases de la Tour Eiffel, nuestro último y frustrado dormitorio

Callejeando lentamente entre el tráfico ya incipiente y sentándonos de vez en cuando en algún banco sin signos visibles de prohibición ni persona que lo ocupase, fuimos acercándonos a nuestro lugar de destino, situado en un 5º piso de la Av. de La Tour Maubourg. El tráfico era aún más denso que el de la noche anterior, y las calles aparecían atestadas de gente caminando deprisa por todas partes. Pensamos que sería buena hora las

7'30 de la mañana para hacer una nueva llamada a J. Bouchaud, que seguramente la estaría esperando. Así lo hicimos, y él respondió inmediatamente. Su tono era alegre, abierto y sincero. Se ofreció a ir a buscarnos pero le dijimos que ya estábamos cerca de a su casa. Para mí todo era nuevo, y aquellas primeras impresiones nunca se me han olvidado. Llegados a nuestro destino, llamamos al timbre y escuchamos la voz acogedora y amable de Bouchaud, que nos esperaba con la puerta abierta, dándonos una calurosa bienvenida. Le extrañó vernos sin equipaje y le explicamos los motivos. El se excusó: su falta de respuesta se debía a que aún no había llegado a casa a la hora en que lo llamamos. En seguida nos invitó a asearnos y mientras tanto preparó el desayuno: croissants, mantequilla y buen café nos repusieron las fuerzas. Reímos juntos nuestras peripecias nocturnas, él con una mezcla de sentimiento por no haber estado en casa más temprano y nosotros considerando una suerte aquella experiencia única. Yo recuerdo que comprendía todo o casi todo lo que nos decía en un francés deletreado, al que mezclaba alguna palabra en español. Y también recuerdo, cómo no, lo difícil que me resultaba organizar algunas frases en francés, que él escuchaba con paciencia y completaba con delicadeza. Mi compañero estaba un tanto admirado de aquel estilo acogedor, que probablemente le hizo cambiar un tanto el cliché del francés arquetípico, del cual sin duda debió de conocer algunos ejemplos entre sus compañeros de estudio en Roma. Para mí no era nueva esta forma de acogida de Bouchaud, que en mis dos años de estudios pude contrastar con no pocos miembros del ámbito eclesiástico, algunos de los cuales eran franceses antes que nada.

De camino hacia la estación para recoger nuestros equipajes, J. Bouchaud fue explicando todo el plan que ya me tenía preparado para el tiempo de mi estancia en París. Lo primero era visitar una de las parroquias regentadas por la Congregación que él dirigía, y hacerlo el primer fin de semana, sábado y domingo, para poder conocer el estilo de las celebraciones, los cánticos que se interpretaban, y la manera de organizar la participación de la asamblea en ellos. Ese iba a ser mi primer destino, de dos o tres días, y hasta allí nos iba a llevar él mismo, en su 4-L, inmediatamente, pues nos esperaba ya el párroco y sabía cuáles eran mis planes. Dicho y hecho. Bajamos nuestros equipajes, entramos en su vehículo y nos llevó hasta una parroquia de Noroeste de París, filial de la de San Vicente de Paul, una de las primeras en que la Congregación de los Hijos de la Caridad venían ejerciendo su labor desde hacía varias décadas. Recuerdo muchas imágenes de aquel primer recorrido por las calles de París. Y recuerdo sobre todo cómo aquel hombre nos iba llamando la atención sobre detalles de la ciudad y de sus gentes, siempre con una visión profundamente humana y atenta a todo lo que íbamos viendo. Cualquier pormenor era motivo para una reflexión, un toque de atención, una mirada especial que, sin olvidar los datos históricos y la importancia o belleza turística, trascendía a alguna reflexión que iba más allá de lo que estábamos viendo, siempre refiriéndose a algún aspecto relacionado con la vida, la gente, las ventajas e inconvenientes de la gran ciudad. En la capilla de Ntre. Dame Auxiliatrice, sede de la parroquia para los actos de culto, ya nos esperaba el párroco, que nos recibió con gran amabilidad. Atento a todos los detalles, nos señaló nuestros aposentos, nos indicó el horario doméstico, la hora de la cena (para la comida teníamos que arreglarnos solos con lo que encontraríamos en la cocina y en la despensa, pues durante

el día cada uno andaba a sus trabajos), y el de las celebraciones litúrgicas el sábado y el domingo, que eran los dos días siguientes al de nuestra llegada. Nos excusamos para retirarnos a descansar después de celebrar nuestra misa diaria, pues teníamos más necesidad de dormir que de tomar alimento.



Eglise de Nôtre Dame Auxiliatrice en Clichy

A la hora de la cena nos reunimos con los tres curas que formaban el equipo, más otro, asturiano, que había llegado el día anterior para pasar allí un mes, también con la intención de ver de cerca un estilo de vida que por España era todavía un futuro lejano.

Al día siguiente, después de cumplir cada uno con nuestras rituales obligaciones (misa y rezo del Oficio), asistimos a la misa parroquial más solemne, al final de la mañana. Para mí ya fue aquella una experiencia que empezaba a cumplir el objetivo más importante de mi viaje. Por vez primera pude ver lo que sólo había leído y estudiado en el capítulo correspondiente a la música en el libro de G. Michonneau: una misa verdaderamente participada, con cánticos entonados por toda la asamblea, dirigida por un buen cantor desde un atril situado al borde la escalera del presbiterio. Mi compañero sólo me señaló un detalle acerca de la gran diferencia entre esta forma de participar en una misa con cánticos, que le dejó sorprendido, con la que iba a conocer en Alemania, en la parroquia a la que él pensaba llevarme, donde era el organista el que, desde su instrumento organizaba la participación cantada de la asamblea, como más adelante explicaré. A la hora de la comida nos reunimos a la mesa con los otros curas de la comunidad, un total de cuatro o cinco, más nosotros dos. Aunque no nos enterábamos de la mayor parte de lo que decían, metidos como estaban en el lenguaje del argot popular, pudimos constatar que allí había alegría, satisfacción, ambiente festivo, intercambio, muchas risas y muy buen estilo. Más adelante, ya durante mi estancia de dos años en París, pude frecuentar aquella comunidad, dirigida por Jacques Guerin, un hombre de unas cualidades especiales para el trato: había sido formador en el seminario, donde había vivido varios años con los jóvenes que se preparaban para lo que les iba a esperar. Más adelante me referiré a estas visitas.

Mi compañero salió para Alemania el siguiente martes, después de que pudimos asomarnos brevemente a conocer con un poco más de detenimiento el centro de la ciudad. Yo aproveché el día para ir iniciándome en el funcionamiento de los transportes públicos, sobre todo el *métro*, y para ver con un poco más de calma los principales lugares de referencia del centro de la ciudad. Al día siguiente acompañé a mi compañero hasta la Gare du Nord, donde tomó el tren hacia Colonia, para acercarse a su destino, en la ciudad de Essen. Quedábamos en que allí me prepararía una semana de estancia, la última del mes de julio, con el mayor número posible de experiencias musicales.

Mi primera estancia en París

Pasados dos días, me trasladé a la que iba a ser la residencia que me había asignado J. Bouchaud en la Rue Fleurus 31, en el centro de París. Era una planta entera en un piso bastante alto, cerca de la terraza, un recinto amplio destinado a múltiples usos. Convivían allí, como Bouchaud me había explicado, especialistas en Pastoral, en Teología, en estudios bíblicos sobre el Nuevo Testamento, en Sociología, en Liturgia y, lo que para mí fue una suerte, en Música, pues aquella era también la residencia habitual de David Julien, miembro de la Congregación, y uno de los músicos más renombrados entre los que formaban el grupo de los principales renovadores de la canción religiosa en francés. Otro de los fines de aquel recinto era el de hospedería para los miembros de la Congregación que estaban de paso por París, así como lugar de residencia de quienes dentro del colectivo tenían la tarea de servir de ayuda y apoyo para los compañeros que necesitaban hacer un descanso y dedicar algún tiempo a la reflexión.



Pauvre Rue Fleurus, 31, mi residencia en París

Con ayuda de Google he podido llegar justo hasta la puerta de Rue de Fleurus, 31, cuya puerta de entrada sigue siendo la misma a la que yo llamé.

A mi llegada, una vez que fui conducido hasta la habitación que se me había designado, me despidió J. Bouchaud, urgido por los quehaceres de su responsabilidad, y uno de los residentes, ya prevenido de mi llegada y de mis planes, me puso al corriente de todos los detalles de la residencia: varias habitaciones individuales, un comedor, una biblioteca, una pequeña capilla, y una oficina amplia junto al almacén de revistas, libros y discos de varias editoriales; además se distribuían desde allí todas las publicaciones de la *Association Saint Ambroise*, a la que me referiré con más detalle después. El conjunto formaba un pequeño complejo variado en el que yo pude aprovechar al máximo todo mi tiempo. Desde aquella casa, me había explicado Bouchaud, yo podía ponerme en relación con las parroquias que quisiera visitar, para conocer in situ cómo funcionaba la música en las parroquias de las que yo tenía ya noticia, y de otras nuevas. Y debería

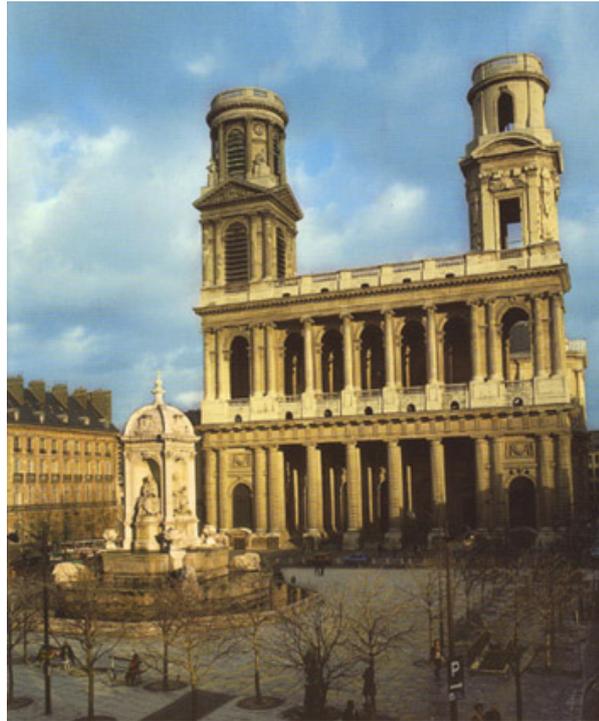
hacerlo rápidamente, aprovechando sobre todo el final del mes de junio y la primera quincena de julio, pues los planes parroquiales de las vacaciones en campamentos y albergues, y las ausencias de los responsables, que aprovechaban los veranos para todo tipo de viajes, experiencias e intercambios, dejaban la actividad parroquial muy mermada durante los meses de verano.

Y en aquella casa, céntrica en la ciudad de París, iba yo a poder hablar largo y tendido con Julien, cuyas principales canciones, algunas traducidas al español en fichas de canto, ya conocía yo hacía tiempo. De hecho Julien fue uno de los mayores impulsores del repertorio renovado. Yo ya conocía su renombre, y también una de sus primeras publicaciones, una antología de cánticos para todo uso, elegidos como los más apropiados a la reforma de la música religiosa que estaba en marcha, de la cual tenía yo noticias desde algunos años atrás. Todavía conservo una de sus primeras publicaciones, titulada *Cantiques notés*: una antología de más de 300 cánticos escogidos de entre los centenares del repertorio popular en francés. Un buen número de ellos, 34, llevan la firma de David Julien, que muestra en ellos una inspiración notable, una 'sintaxis musical' perfecta y un talento poético equilibrado entre la inspiración poética y la necesaria sencillez de lo que se pretende llegue a ser cantado por grandes asambleas. De hecho ya figuran en esta temprana antología tres de las más renombradas y cantadas canciones: *Vers toi*, *Terre Promise*, la *Marcha de la Iglesia* y el himno a la cruz *Victoria*, *tú reinarás* (las dos últimas traducidas al fichero de cánticos ya conocido en España, para el cual yo ya había compuesto varias antifonas, como he dejado dicho. El criterio de selección era bien claro: prevalecían los de texto más acorde con los actos y tiempos litúrgicos. La sencillez de las melodías, muy bien construidas, y las sonoridades modales imitativas del canto gregoriano en muchos de ellos (muy frecuentemente en los de Julien) atestiguaban un avance muy cercano al estilo que iba a surgir la parte musical de la reforma litúrgica del Vaticano II, cuya *Constitución de Sagrada Liturgia* fue inspirada en gran parte por el equipo entero de *Église qui chante*, a cuya cabeza estaban J. Gelineau, D. Julien y L. Deiss (el autor de *Un solo Señor*, *Como brotes de olivo* y otros cánticos que muy poco después fueron traducidos al castellano).



Tres cánticos más difundidos de D. Julien: *Victoria*, *Vers Toi*, *Terre promise* *Marche de l'Église*

Dediqué los dos primeros días de mi estancia a situarme en el entorno, tanto doméstico como urbano. Como coincidíamos en la comida, y sobre todo en la cena, conocí a los residentes habituales, que me acogieron con muy buen estilo y me orientaron en todos los aspectos prácticos. Hice varias salidas, unas en el metro, para conocer el entorno más próximo. Me interesaba sobre todo el barrio latino, con los dos grandes boulevards de St. Michel y St. Germain que en él confluyen. A muy poca distancia, que recorrí a pie, estaban también la iglesia de St. Severin, sobre cuyas celebraciones, muy renombradas por sus pioneras restauraciones litúrgicas y musicales, había leído ya un libro. Y también la de St. Sulpice, de la que ya tenía también referencias, tanto históricas (la habíamos estudiado, por la importancia que tuvo en la revalorización de los curas seculares –no pertenecientes a alguna congregación de religiosos o monjes–), como musicales, pues el titular de su soberbio órgano, uno de los mayores de París, era por entonces Marcel Dupré, al que pude escuchar un día gracias a circunstancias favorables (y casuales) a las que me referiré en el capítulo siguiente. En la misma plaza, enfrente de la soberbia fábrica de la fachada del templo, estaba situada la *Procure Générale du Clergé*, almacén de enormes dimensiones, en cuya sección de librería pasé largas sesiones y gasté de mis escasos francos, en discos y cuadernos de canciones, hasta llegar al límite de las cortas posibilidades de aquel viaje. Afortunadamente pude volver en otras condiciones de mayor holgura durante mis dos años de estudios en París, a los que me referiré en el tramo siguiente.



Iglesia de St. Sulpice, cuyo organista titular era Marcel Dupré

En cuanto a mi entrevista con D. Julien, uno de los principales objetivos de mi viaje, sólo pude saludarlo y charlar muy brevemente con él en aquellos primeros días, pues su agenda estaba muy completa con ocupaciones, entrevistas y viajes. Pero una vez que la revisó, quedé emplazado para hablar sin prisas en una larga entrevista en la semana



Procure Générale, supermercado de material religioso, con una amplísima sección de música

siguiente. Esta circunstancia me vino bien para poder preparar mi cuestionario con preguntas que me fueron suscitando mis actividades de los días siguientes. Él mismo me sugirió que podía aprovechar parte de mi tiempo sin salir de aquella casa, donde disponía de la mejor biblioteca y discoteca de cánticos religiosos. Así que animado por esta circunstancia favorable, organicé mi tiempo dedicando las mañanas a informarme de todo lo que me interesaba, sobre todo repasando el contenido de la revista *Église qui Chante*, en cuyas páginas se podía seguir la trayectoria completa del movimiento de renovación del canto religioso desde sus comienzos.

Y también a grabar la amplia colección de discos LP que contenían las obras más importantes y renombradas de los principales artífices de la renovación de la música religiosa en Francia: *J. Gelineau, D. Julien, L. Deiss, R. Reboud, C. Rozzier, P. Cneude, R. Ref...* en unas interpretaciones de gran calidad, un buen número de ellas a cargo de la coral Philippe Caillard, y con la intervención, al órgano, nada menos que de Marie Claire Alain. Comprobé así que había tenido buen acierto en ir cargado con mi pesado magnetófono, dotado con dos velocidades y cuatro pistas (para poder grabar en estéreo) en carretes de 17 cm. La secretaria del archivo de la A.S.A., a la que ya había prevenido Julien, me prestó un tocadiscos y me fue dejando los discos que le iba indicando, orientado por las páginas de publicidad de la revista. Así que al cabo de una semana ya me había podido hacer con una amplia selección de muestras de todo tipo de géneros musicales, no sólo de cánticos religiosos, sino también de canciones del género que años antes habían puesto en boga *A. Duval* y *Soeur Sourire*, entre otros, a los que ya me he referido en el tramo anterior. Aunque en algunos momentos pensaba que tenía algo de absurdo desaprovechar mi estancia en París para otras oportunidades, entre tantas como ofrecía aquella ciudad, no me fue muy difícil convencerme a mí mismo de que lo mejor que podía hacer era aprovechar mi tiempo para la finalidad principal de mi viaje.



La revista *ÉGLISE QUI CHANTE* en sus dos sucesivos formatos

Para el fin de la semana (había llegado un martes a *Rue du Fleurus*) preparé mi visita a la Paroisse du Petit Colombes, regida por J. Michonneau, el autor del libro *Paroisse, communauté missionnaire*, cuya lectura me enseñó tantas cosas. Allí iba a poder comprobar la manera en que los cánticos formaban parte de una celebración viva y participada. Con tiempo suficiente me

trasladé en el *métro*, como se sabe el transporte más rápido en París, y llegué poco antes de las 12'30, hora de la *grande messe* comunitaria. Y aunque no tuve la suerte de poder conocer y saludar personalmente a Michonneau, que estaba ausente aquel día, sí pude comprobar lo que ya había visto el domingo anterior en la pequeña iglesia de N. D. Auxiliatrice de Clichy. No recuerdo ya muy bien los detalles, porque asistí después a tantas misas del mismo corte durante mis dos años de estancia en París, que quedé bien al corriente acerca del oficio de animador de los cánticos de una celebración litúrgica. Pero me queda la primera impresión de toda una asamblea muy numerosa cantando alguna de las canciones que ya conocía, de un pequeño coro dialogando con la asamblea, y de un buen cantor en el atril, dirigiendo todo el desarrollo con moniciones, entonaciones y gestos que daban seguridad y comunicaban emoción. Al tiempo que sugestión, yo sentía también envidia, al ver cómo allí ya era una realidad lo que en el seminario veníamos intentando llevar a cabo, no sin grandes dificultades para vencer la inercia de las costumbres inveteradas. Además nuestras experiencias no eran más que un caso único y aislado en aquel tiempo en que comenzaban unos cambios que allí ya eran una realidad madura.



Silueta de G. Michonneau



La iglesia del Petit Colombes.

La semana segunda de mi estancia en la residencia la aproveché siguiendo el plan que me había trazado: por las mañanas lecturas y grabaciones y por las tardes conocimiento de los puntos de referencia más renombrados de la ciudad. Lo que sí recuerdo es que me pasaba más tiempo paseando despacio, observando todo, mirando y remirando, escuchando el habla de los parisinos para ir acostumbrándome al francés de conversación, tan diferente, en entonación y en vocabulario, comprando un periódico y sentándome a ver pasar la gente. Abrir los ojos y mirar alrededor era darse cuenta de que allí se respiraban otros aires. En cuanto a la convivencia con mis compañeros, era sobre todo en el tiempo de la cena cuando los veía a todos. Lo que más me fastidiaba, además de darme una buena porción de vergüenza, era comprobar que al principio no me enteraba de la mayor parte de las cosas que decían, pues la rapidez de las conversaciones, la mezcla de voces y el argot parisino me obnubilaban la mente. Ellos me ayudaban, por lo menos, a no sentir humillación, asegurándome que no tardaría en ponerme al corriente. Cosa que por entonces no fue posible,

pues no pasé de una corta iniciación. Pude comprobar que una lengua no es sólo un vocabulario y una gramática.

Pero vuelvo a la música, que es lo que me he propuesto. En aquella semana fue cuando por fin pude entrevistarme con David Julien, creo recordar que el miércoles. Aunque no recuerdo con detalle todo lo que hablamos, sí puedo asegurar que aproveché el tiempo para hacerle decenas de preguntas. El tema siempre era el mismo: las líneas básicas de la reforma profunda que necesitaba la música en toda la Iglesia, y que en Francia ya estaba en marcha hacía tiempo. Sobre lo que más largamente conversamos, eso sí lo recuerdo, fue sobre tres aspectos: el oficio del cantor que tiene que animar los cánticos en la celebración de la misa, la restauración de los cantos de tipo recitativo, que había que ir inventando en el ritmo de acentuación propio de cada lengua, siempre sobre la lección del canto gregoriano (las melodías de los salmos de Gelineau, que Julien conocía de memoria, fueron motivo de una reflexión detenida), y la riqueza de las sonoridades modales, que al conservarse sobre todo en el canto gregoriano, tenían, me decía, la doble ventaja de lo novedoso y a la vez arraigado en los cantos litúrgicos. Y al llegar este tema yo le tenía preparado algo que él no esperaba, porque le había querido sorprender con un obsequio que consideraba valioso para él: un ejemplar de la *Lírica popular de la Alta Extremadura*, de M. García Matos. Yo ya había señalado previamente unos cuantos ejemplos de melodías modales, que comenzó a repasar con gran interés y haciendo elogios sobre su belleza sonora. Había acertado con el obsequio. Y él terminó animándome a continuar la labor creativa sobre aquellas líneas, que me habían quedado bien claras.

Pero esto no fue todo. Porque antes de despedirnos él también me tenía preparada otra sorpresa: me invitó a asistir a un curso que la *Association Saint Ambroise* había organizado para una fecha que por fortuna entraba en el calendario de mi viaje: del 12 al 20 de julio, en la ciudad de Amiens. Medí mis posibilidades económicas y también entraba en ellas, pues buena parte del dinero que había destinado a comprar discos lo pude ahorrar grabándolos. Por otra parte la cuota del curso era mínima, pensada sobre todo para estudiantes. El profesorado estaba integrado por varios de los músicos que ya conocía por sus trabajos. Así que no lo dudé. Acepté, y nos despedimos hasta volver a vernos en el curso, pues él era, por supuesto uno de los enseñantes. Apuré los días que me quedaban, y todavía pude asistir a una celebración en la iglesia de Saint Severin, al siguiente domingo, donde pude admirar y disfrutar de una liturgia cuidadísima en todos sus detalles, y por supuesto en el de los cánticos mitad gregorianos y mitad en francés. No en vano aquella iglesia formaba



Iglesia de St. Severin, punta de lanza de la música renovada

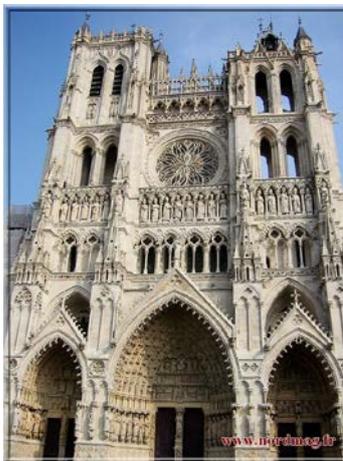
parte del entorno de la Cité Universitaire, en el que había que hilar fino en todos los sentidos, pues era ya mirada como un modelo de lo que iba a ser la liturgia después del Concilio que se estaba celebrando.

El curso en Amiens: una experiencia enriquecedora

Del cursillo en Amiens se me han olvidado muchos detalles, pero no los más relevantes. El más importante para mí fue que me dio la ocasión de recibir lecciones y conocer en persona a quienes ya me las habían dado a través de lo que yo conocía de ellos. Había 'asignaturas' obligatorias para todos, como eran las clases teóricas sobre el papel del canto y de la música en las celebraciones (Gelineau), sobre la animación musical de las asambleas (Julien) y sobre el papel del coro en la liturgia, siempre ensamblado en la celebración (Lucien Deiss y René Reboud, este último ¡un canónigo de la catedral de Amiens!, yo no salía de mi asombro). Las clases de Gelineau, magistrales: su conocimiento de los salmos y de la poesía hebrea, de los modos como 'material de construcción' melódica (que no son sólo los cuatro modos dobles gregorianos *protus, deuterus, tritus* y *tetrardus*, sino tantos como notas, como yo ya había aprendido de él mismo a partir del trabajo de musicalización de los salmos en castellano, en el que yo tomé parte dos años antes, bajo su 'teledirección'), del papel de las antífonas, que había que componer en cada lengua...

De las 'asignaturas' libres yo me inscribí en cuatro: canto y educación de la voz, armonía modal, canción acompañada con guitarra y flauta de pico. Las dos primeras corrían a cargo de Pierre Kaëlin, el más renombrado maestro suizo en el campo de la música litúrgica, autor de los arreglos orquestales de las canciones más conocidas de D. Julien, que he citado más atrás. De él se decía que en cada lugar que visitaba fundaba un coro, y tuve la suerte de comprobarlo: el primer día entró en la clase, donde éramos unos 60, nos hizo entonar una canción conocida, *Vers toi, terre promise*, de D. Julien, fue pasando entre las sillas mientras cantábamos, y al paso fue seleccionando unas 20 voces para entonar las partes polifónicas (me complació ser uno de los seleccionados porque al suponerse que todos los alumnos sabíamos leer, era claro que Kaëlin buscaba cierta calidad en las voces). Las clases prácticas de canción acompañada con guitarra, propias para veladas y reuniones de reflexión extralitúrgicas, eran impartidas precisamente por R.

R. Reboud, canónigo de la catedral de Amiens, que un año antes había publicado una colección de canciones, del tipo espiritual-negro, sobre personajes bíblicos (Noé, Abraham, Moisés, Ezequiel), interpretada por John Littelon como solista, y que nos sirvieron como iniciación a una nueva forma que se expandía por entonces: ¡qué bien me vinieron para aquello mis experiencias guitarreras!



La catedral de Amiens, con su renombrada aguja 'La Flèche'

Aparte de un par de obras que adquirí, *Chant et musique dans le culte chrétien*, de Gelineau, verdadero manual de iniciación que deja claros los principios y razones, tanto históricas como litúrgicas, del papel de la música y el canto en todo tipo de celebraciones y *Pour mieux chanter*, de P. Kaëlin, conservo todavía algunas notas de lo que aprendí en aquella semana intensiva. En la última clase Julien nos dictó un enunciado esquemático de lo que fue su clase y lo resumió en unas cuantas recomendaciones de las que conservo nota: preparar el programa de cada celebración con la antelación suficiente que evite toda improvisación, pensar en la función del



Cubierta y página de Chant et musique dans le culte chrétien

coro y del organista, llevar a cabo los ensayos necesarios para eliminar cualquier riesgo de mediocridad, y en fin, tratar de relacionar el papel de la música en las celebraciones con el que debe tener en otro tipo de actividades pastorales. Como era él quien ejercía el oficio de animador musical de cada celebración, pude comprobar con qué destreza y soltura llevaba a cabo su papel. También conservo un recuerdo bastante claro del contenido de las clases de Gelineau, pues por vez primera comprobé su destreza en comunicar lo que él tenía tan claro.

La parte práctica versó sobre los aspectos musicales de las fórmulas salmódicas, sobre la necesidad de crear nuevas melodías y antifonas para el canto de los salmos en cada lengua, y también sobre un aspecto que a mí me resultó muy novedoso: argumentar el uso de los salmos como plegaria válida y actual, sobrepasando las referencias históricas y geográficas que hay en ellos. Respondía con ello a ciertas objeciones que, por lo visto, cundían entre ciertos sectores del clero, en el sentido de que "¡ya está bien de salmos, se nos quiere convertir en judíos!". Su honda formación y su larga meditación sobre este tema, mezcladas siempre con amenidad y con algunos toques de fino humor, hacían de sus clases una delicia en el contenido y en el estilo. En cuanto a la flauta de pico, instrumento para mí desconocido hasta entonces, que al final del curso pudimos escuchar en un concierto interpretando una obra para trío con clavicémbalo y cello, me fueron de gran utilidad pedagógica algunos años después.

La belleza de la ciudad de Amiens y sus alrededores, por donde nos daba tiempo a pasear por las tardes, la imponente aguja de su catedral gótica (la Flèche), que se divisaba desde la lejanía en la inmensa llanura

plana, la visita al monumento, guiada por nuestro profesor R. Reboud, que en ella ejercía como canónigo, fueron también para mí momentos inolvidables, que todavía conservo muy vivos en mi recuerdo. Allí entonamos algunos de los cánticos que habíamos aprendido en el curso, y aquella resonancia entre las altísimas bóvedas impresionaba sobremanera. La semana de aquel curso, en fin, fue para mí una de las experiencias más enriquecedoras en todos los sentidos, pero sobre todo en el campo de la música, que era el que me había llevado allí.

Para terminar debo decir que todas las buenas impresiones de aquel curso, al que tuve la suerte de asistir, me dieron seguridad en muchas ideas que yo ya había ido llevando a la práctica en los años anteriores, pero también me llenaron de una envidia sana, al comprobar cómo en nuestro país estábamos, como suele decirse, 'a años luz' de los cambios que se iban a necesitar en nuestras costumbres musicales. La catedral de Zamora, a la que tenía que volver dos semanas después, comenzaba a ser una sombra en mi horizonte. Sombra que, como iré contando, fue creciendo lentamente hasta convertirse en una tormenta con descarga final.

Una semana en Alemania: nuevas experiencias musicales

Regresé a París terminado el curso, y al cabo de dos días, que aproveché para dar otra vuelta por Saint Sulpice y la Procure Générale, adquirí algunos números atrasados de la revista *Église qui chante*, los más relacionados con los temas del curso de Amiens. Recogidos mis bártulos, hechas mis maletas (ya con algún peso añadido) y despedidos mis cohabitantes, tomé en la Gare du Nord el tren con destino a Essen, ciudad cercana a Colonia, donde mi compañero ya me tenía preparado el plan para aprovechar mi estancia. Mi inexperiencia de provinciano inexperto en viajes largos, a países extranjeros, cargado de equipajes hasta la coronilla, y usando medios de comunicación para mí desconocidos, me metió en varios apuros y confusiones que estuvieron, en alguno de los transbordos, a punto de conducirme hacia la Alemania del Este. La buena suerte y la capacidad de deducción me libraron de ello. Por fin logré llegar a Essen, y también, utilizando un tranvía (en mi vida me había visto en otra igual) y a la residencia que mi compañero había conseguido para mí: el Hospital de S. Lorenzo, en la habitación del capellán, al que tenía que sustituir dos o tres días (afortunadamente para mí, la misa todavía se celebraba en latín). El



El Hospital de San Lorenzo, en Essen

domingo (mi llegada fue el viernes) ejercería yo como organista en la misa solemne. Y al día siguiente, lunes, asistiría durante una semana a un campamento de jóvenes organizado y dirigido por el capellán de la parroquia, donde podría, además de conocer un estilo de acampada muy

diferente del que veníamos practicando en el seminario de Zamora, y participar en las actividades musicales, al menos como observador.

Tres fueron las experiencias musicales que me proporcionó aquella semana. La primera, y para mí más importante, fue la de ejercer mi oficio de organista en la parroquia de S. Lorenzo. Con mi compañero como intérprete y como guía, pues del alemán sólo tenía antiguos recuerdos de gramática muy básica y un reducido vocabulario, fui conducido a la iglesia parroquial, de la que sólo recuerdo su amplitud, y dentro de ella al asiento del órgano, cuya consola estaba situada junto a una nave lateral. Como la misa era en latín, el acompañamiento del gregoriano no me supuso problema alguno. Pero además, en el curso de la celebración la asamblea interpretó varios cánticos en alemán, todos ellos corales. Creo recordar que fueron cuatro, uno al comienzo, otro al ofertorio, otro a la comunión y otro a la salida. Sobre el atril los tenía ya señalados en un libro. Mi compañero me tradujo las advertencias que le hacía una persona que estaba a su lado: que mirase a una pantalla grande situada a un lado del ábside, donde irían apareciendo los números de cada uno de los corales, y que hiciera sonar los primeros acordes en un registro suave como señal, atacando después el comienzo con un juego amplio y con seguridad. Así lo hice, y quedé maravillado cuando una multitud, todos los asistentes, abrieron sus libros por la página señalada en la pantalla y comenzaron a cantar en cuanto hice sonar el inicio del coral. Lo mismo sucedió para cada uno de los siguientes. Quedé impresionado. Todavía pude, terminado el último, seguir improvisando un minuto sobre el tema que había concluido. Como todo ello entraba dentro del campo de mis habilidades y mi oficio, no tuve ningún problema en ejercer como organista. Cuando concluí con un acorde potente, la gente que salía me miraba con curiosidad y con amabilidad, algunos con una leve reverencia. Lo mismo sucedió cuando llegué a la sacristía, donde me saludaron y felicitaron el párroco y algunos coadjutores, entre los que estaba precisamente el que había organizado el campamento al que iba a asistir. Mi compañero fue en todo momento mi intérprete, el que me sacó de todos los apuros. Yo lo veía también muy contento, como satisfecho de que lo había dejado en buen lugar.



St. Laurentiuskirche

La segunda experiencia musical tuvo lugar, creo recordar, aquella misma tarde o al día siguiente. Mi compañero me había preparado la visita a casa de una familia muy conocida por él. Después del obligado café y tarta (¡qué tarta, qué gusto, qué calidad, qué cantidad: otro mundo de sabores y colores!), hermano y hermana, poco más que adolescentes, ella al piano y él al violín, interpretaron una sonata de Mozart con una ejecución más que correcta, y a continuación algunas piezas de un estilo más ligero y cercano a lo popular. Seguramente habían preparado el repertorio de acuerdo con mi compañero. Y lo inevitable: la conversación, con intérprete, giró alrededor de lo que acababa de presenciar. Lo normal era que en la mayor parte de las casas tuvieran lugar estas prácticas musicales, que formaban parte de los programas educativos ya desde las escuelas, donde todos los alumnos recibían una iniciación a la música que les permitía ejercer como intérpretes de estas músicas 'domésticas'. Nueva sorpresa para mí, y nuevo motivo de sana envidia, al ver nuestra enseñanza tan a años luz, esta vez sí vale la expresión, de lo que allí había visto y oído.

Pero pasé todavía por una tercera vivencia musical para mí muy sorprendente, y además gratificante. La tuve en el campamento al que fui como invitado, por atención del coadjutor de la parroquia de San Lorenzo. La diferencia con nuestras modestas acampadas en Riomanzanas, en las que todo lo hacíamos nosotros mismos, y siempre por lo barato, con una alimentación básica, aunque abundante, era inconmensurable. El lugar estaba situado no muy lejos de Bonn, entonces capital de Alemania del Oeste, y el desplazamiento se hizo en una flota de tres o cuatro autobuses. Por primera vez contemplé con asombro una autopista, con doble pista en cada sentido, lo que me causó una sorpresa y admiración que nunca he vuelto a olvidar. En algún momento en que el firme era de cemento el capellán, que iba a mi lado y me avanzaba alguna breve frase en francés, me hizo saber que el tramo por el que circulábamos correspondía a la etapa del Führer. Mi expresión debió de reflejar algo como (¡¡¡¡¡ ¡!!!!), que mi colega no sé cómo interpretaría, pues yo no sabía si aquello lo decía como alabanza o vituperio. A nuestra llegada al campamento, para mi gran sorpresa, ya estaba rematada toda la instalación: las tiendas de campaña, el espacio para los juegos, todos relacionados con el campo, la capilla (un altar bajo cubierta a un lado del espacio acotado, reservado también para el fuego de campamento, en cuyo centro ya estaba preparado el material para la fogata: por lo menos un par de árboles de tamaño mediano troceados y dispuestos en forma de pira. El comedor, situado a un extremo del recinto, era un espacio vallado contiguo a la cocina, en la que trajinaban una docena de personas, entre cocineras, pinches y camareros, tal como aparece en la fotografía que adjunto a esta página.

Pero entrando ya en el aspecto musical, cada uno de los actos de la jornada comenzaba con un cántico o una canción. Los corales sonaban en la misa. Los cantos de sonoridad sencilla, bellos en sus pegadizas melodías, eran el comienzo obligado para los tiempos de instrucción, para el espacio de reflexión en silencio, paseando cada uno en solitario, para las comidas, y para el inicio y el final de los juegos, que siempre eran apropiados al ámbito campestre (batallas simuladas, búsqueda de ladrones ocultos en el bosque, rescate de un prisionero, juegos de fuerza y destreza –derribar un árbol a hachazos, construir un puente sobre un arroyo con troncos y tablas en bruto, cosas así–). Y sobre todo el fuego de campamento, que para mí fue la ocasión de mostrar mis habilidades de músico cantor.

A diferencia de nuestros fuegos campamentales en Riomanzanas, donde había lugar para toda diversión espontánea, toda ocurrencia chistosa, toda actuación preparada, y para una gran variedad de canciones, todo estaba aquí escrupulosamente reglado en aquel acto final de cada día. Previamente a esta sentada el fuego había sido encendido. Yo había visto la enorme pira de leña verde preparada desde la media tarde y me preguntaba cómo iban a conseguir encender una hoguera con aquella materia prima incombustible. Pues como pude comprobar con asombro, al estilo alemán, siempre eficaz: los encargados de esta tarea rociaron por todas partes la gran pirámide verdosa con varias latas de gasolina, y alejados todos suficientemente, alguien lanzó desde lejos una especie de bengala que provocó una verdadera explosión de llama y el aplauso general, que reconocía la victoria del hombre civilizado sobre la naturaleza salvaje. Al cabo de veinte minutos de llamarada e intensos chisporroteos ya comenzaban a relucir las brasas, que expandían el calor hasta un radio considerable. Al cabo de un rato, sentados ya todos los acampados en taburetes plegables formando un doble círculo, el acto comenzaba con la lectura de una historia o cuento (de la que yo captaba sólo algunas palabras inconexas al vuelo). Seguía una breve instrucción del capellán, a modo de reflexión y examen, y después, por turno, tres o cuatro chiquillos cada día contaban historias graciosas, como yo deducía de las risas de cortesía con que se premiaba a cada uno.

Y a continuación venía la parte musical, que consistía siempre en la entonación de unas cuantas canciones, tres o cuatro cada noche, cuyos textos leían todos en una especie de cancionero en el que aparecían numeradas. El capellán, armado de una guitarra, decía un número; los asistentes lo buscaban en el libro, cada uno con ayuda de su linterna; el cura comenzaba a marcar el ritmo con un acorde, y el coro se ponía en funcionamiento, cantado (con buen oído, eso sí, pues pocos desentonaban) el estribillo y las estrofas hasta terminarlo. Y así cuatro o cinco números. El final era siempre una canción de despedida, que se entonaba con los brazos entrecruzados. Aquel cántico, siempre emotivo (yo recordaba el nuestro, que precisamente era una melodía popular alemana –pág. 76 de nuestro *Proa y canción*–), marcaba el final del fuego de campamento. La organización era perfecta, aunque el estilo era un tanto frío.

Cuando al segundo o tercer día el capellán me preguntaba mi impresión sobre aquel acto, me invitó a cantar alguna canción de mi país. Pensé que aquella era una buena ocasión de mostrar un repertorio muy diferente en sonoridades, le pedí me prestase la guitarra para poder prepararme, dediqué un día entero a recordar y memorizar unas cuantas canciones del repertorio que tantas veces habíamos cantado, y me dispuse a participar. Aplausos y clamoreos de aprobación sonaban después de cada canción, que me indicaban un grado más que la simple cortesía. Además, por ciertos gestos y caras de sorpresa percibía yo que aquellas canciones los transportaban a un mundo sonoro muy diferente del suyo, esas músicas populares alemanas, tan llenas de lógica tonal, que más que diferentes del repertorio clásico, son como música culta de andar por casa, muy bellas pero poco sorprendentes.

Como esto ocurrió cerca del final de la semana que yo estaba pasando allí, no hubo tiempo para otra actuación. Sí lo hubo, sin embargo, para otra sorprendente audición al día siguiente, pues el colectivo encargado de la cocina y avituallamiento se enteró de la velada del día

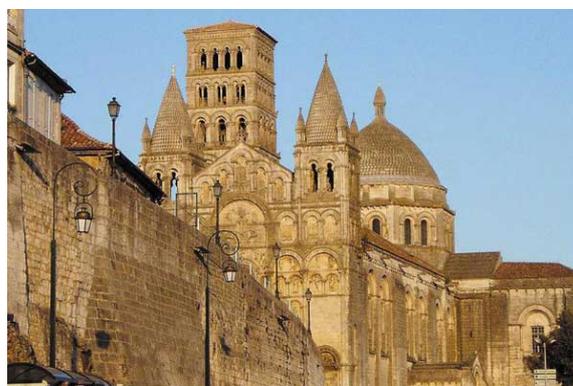
anterior y me pidieron, por medio del capellán, que les obsequiase también con un minirecital. Así lo hice, también con muy buena aceptación, a juzgar por los gestos y los aplausos. Tanto, que por medio del capellán, también, aquel colectivo me hizo llegar el recado de que querían obsequiarme con un detalle musical. Y al día siguiente (¡la eficacia alemana!) ya me llegó el recado de ir a recoger el regalo al recinto de intendencia: un transistor Grundig último modelo, dotado de una onda de frecuencia modulada, recurso radiofónico que muy poco antes había llegado a algunas emisoras españolas. Lo he conservado, útil, hasta hace no mucho tiempo como un recuerdo muy singular que me ahorró, sobre todo en los años siguientes, la compra de discos y puso a mi servicio la entonces naciente Radio Clásica, de RNE. Afortunadamente conservo una fotografía de aquella sesión, en la que aparezco rodeado de todo el equipo de mantenimiento.



La foto del concierto en la cocina del campamento

Termino mi relato de aquella experiencia tan singular con otro detalle: como ninguno de los acampados hablaba ni español, por descontado, pero ni siquiera francés, mi único intercambio hablado, a excepción del capellán, que sí lo chapurreaba, fue ¡el latín! En esta lengua clásica, y por supuesto en un estilo que solíamos denominar 'latín macarrónico', pude mantener algunas charlas elementales, hacer algunas preguntas y responder a otras. Fruto de aquel contacto fueron una serie de tarjetas postales ¡en latín!, que intercambié con aquel estudiante alemán, que durante mucho tiempo conservé, pero se me han perdido en alguno de mis varios cambios de domicilio.

Mi vuelta de Alemania, por fortuna, ya no la tuve que hacer en tren, pues uno de los curas que habían emigrado desde Zamora, residente en una ciudad cercana a Essen, tomaba vacaciones en España y se ofreció a traerme en su automóvil. Ejercí de copiloto con el mapa en la mano, y en dos días de carretera llegamos a Zamora, después de haber echado una cabezadita la primera noche, nada menos que en Angoulême, en un espacio de acampada situado en la verde ribera de La Charente, en cuyas aguas frescas pudimos lavarnos la cara, con la silueta de la Catedral frente a nosotros. Todo un lujo para dos modestos paisanos zamoranos. Que por cierto, en cuanto a ríos tampoco podemos quejarnos, pues Isacio, mi 'taxista' era toresano, y ambos habíamos habitado toda nuestra vida al borde del río Duero mucho más caudaloso que La Charente. El único apuro que pasé, y con esto doy fin a este apartado, fue en el control fronterizo, donde pude haberme quedado sin el Grundig, a pesar de que lo llevábamos escondido en una maleta entre calzados y ropas viejas. ¡Como si los policías no conocieran todo tipo de trucos!



Dos vistas de Angoulême: nocturna y de día

Un viaje y un viraje: El viraje

Voy ya con el último episodio de este tramo: mi último curso en el internado, como prefecto de música, que para mí terminó con el cese como prefecto de disciplina, y por consiguiente como encargado de música. Y aunque aquel año tuvo más de vivencias personales que de experiencias musicales, pienso que es bueno resumirlas ahora para que los lectores que hayan llegado hasta aquí encuentren explicación a unos cambios en mi vida que muy rápidamente tuvieron una influencia decisiva en mi trayectoria de músico. Trataré de ser breve.

A pesar de que el curso anterior había transcurrido todavía con cierta calma, gracias a la prudencia y la voluntad de entendimiento de que tuvimos que dar muestra, la situación cambió con gran rapidez durante el curso 63-64. Inmediatamente mi compañero Benito y yo nos dimos cuenta de que podía peligrar la línea formativa que habíamos conseguido poner en marcha. Para decirlo en forma resumida, lo que ocurrió fue que el nuevo prefecto de los estudiantes mayores se sitió un tanto desplazado de la línea formativa en que ya había entrado el internado hacía algún tiempo, a pesar de haber residido en Roma durante el Concilio, como ayuda de cámara de nuestro Obispo. Como ya he apuntado, no era por entonces Roma, a pesar de la celebración del Vaticano II, el lugar más adecuado para ponerse, sino

más bien para 'oponerse', enarbolando el *Syllabus* antimodernístico aplaudido por los católicos más intransigentes, contra los aires nuevos que soplaban desde hacía tiempo en toda la Iglesia y conmovieron las mentes vaticanas, ancladas todavía en las mentalidades fundamentalistas de los papas Pío XI y Pío XII. El propio Obispo de Zamora, a pesar de que se vanagloriaba de haber tomado parte en un acontecimiento histórico que era signo de renovación de la Iglesia, en el fondo y en conversación privada confesaba sus grandes dudas sobre muchas de las cosas que había tenido que oír, ver, y al final votar (a favor o en contra, nunca lo sabremos). De hecho el Concilio y los decretos que de él emanaron no fueron aplicados en Zamora más que cuando comenzaron a ser obligatorios, sin que las ideas de fondo que los habían inspirado fueran aceptadas, y ni siquiera entendidas por la mayor parte del clero diocesano. Nuestro programa formativo se fundaba sobre el servicio, la generosidad, la sinceridad, como norma de vida y de conducta, y sobre la prominencia de la plegaria litúrgica, colectiva y oficial, sobre la piedad privada. Y a virtudes como el sometimiento, la obediencia ciega, el respeto a la autoridad, sólo les dábamos un valor relativo. Este enunciado requeriría una exposición más amplia, pero como no estoy aquí contando mi vida de cura, sino mi vida de músico, no me extendo más.

El hecho fue que, apoyándose en el nuevo prefecto, el grupo de seminaristas que desde el comienzo se había resistido al cambio, aunque fuese minoritario, tomó cada vez más fuerza. Y como al mismo tiempo mi compañero era confidente del Obispo, le fue informando de todo lo que le decían, de todo lo que veía, en una palabra, de que aquella casa de formación de futuros clérigos se había convertido en un semillero de las nuevas ideas que habían subvertido el orden en la Iglesia. El rector, por su parte, comenzó a coger miedo, por sentirse responsable de aquel deterioro. La conclusión que iba sacando el Obispo de lo que le iban contando unos y otros, a medida que avanzaba el curso, era que había que atajar aquellas nuevas corrientes, cortándolas de raíz. Indagando y preguntando a los 'fieles' fueron haciendo un listado de los 'contaminados', que eran muchos (mayoría, desde luego). Y claro, había que buscar los culpables, que aparecimos en seguida, pues nunca habíamos ocultado nada, todo lo contrario: era lo que veníamos 'predicando' desde hacía años.

A partir de cierto momento, hacia el mes de febrero, el Obispo anunció una 'visita canónica' al seminario. Lo que había bajo aquella designación era una investigación policial en toda regla. El Prelado en persona fue entrevistando, de uno en uno, a una buena parte de los estudiantes. Unos por convencimiento y otros por miedo, le fueron informando de todas las 'nuevas ideas'. Unos eran llamados para ser interrogados como acusados, y otros para que informasen sobre quiénes se habían significado más como 'contaminados', que eran la gran mayoría. Por los que tenían más confianza conmigo y menos temor me llegaban algunos datos confidenciales sobre los detalles del interrogatorio. Las preguntas más repetidas demostraban las obsesiones del Obispo: *¿Le has oído decir alguna vez a D. Miguel Manzano que la obediencia debe ser razonada, y que habiendo caridad sobra la obediencia? ¿Le has escuchado decir que las virtudes más importantes son la lealtad, la sinceridad, la nobleza, la generosidad, los valores humanos? ¿Es cierto que con algunos hace las funciones de director espiritual? ¿Le has oído decir que la oración colectiva es mucho más importante que la plegaria individual? ¿Le has oído decir que*

la palabra tiene más valor que el silencio? ¿Es cierto que os ha dicho que la misa se debería celebrar cara al pueblo y leyendo la epístola y el evangelio en castellano? ¿Es cierto que alguna vez ha dicho que el voto de castidad no debería ser obligatorio y perpetuo, y que sería mucho mejor que fuese voluntario y temporal para quien lo quisiera? ¿Es cierto D. Miguel Manzano invitó varias veces a unos cuantos a escuchar en su habitación las noticias que sobre la huelga de los mineros de Asturias daba esa emisora que llaman Radio Pirenaica? Estas eran, según me iban confiando algunos, las preguntas que más se repetían en los interrogatorios.

Un inciso como detalle gracioso y grotesco a la vez: el Obispo llamó a uno, de nombre Eutimio (lo pongo como ejemplo), y, libreta en mano, le fue puntualizando expresiones que se le habían escuchado y conductas que se le habían observado. El interpelado lo dejó hablar, con la cabeza baja y sin rechistar, y cuando el prelado terminó le dijo: 'Señor Obispo, con todos mis respetos le digo que, por todo lo que Vd. me ha ido diciendo, me parece que me está Vd. confundiendo con mi condiscípulo Edesio (por ejemplo), porque yo jamás he dicho esas cosas de las que me está acusando'. El Obispo se quitó las gafas, acercó el papel a sus ojos de miope, y sin apenas mirar para su interlocutor, le dijo: 'Váyase'. Y aquí acabó aquella historia, que poco después comenzó a correr de boca en boca.

Ante la situación de tensiones y amenazas que se había creado, los dos 'culpables' pensábamos cuál podría ser la solución para que no se viniese abajo lo que tanto trabajo nos había costado construir, aquella nueva mentalidad, aquellos nuevos aires que al fin y al cabo el Concilio había esparcido por toda la Iglesia. Y tomamos la decisión: como yo, por todos los indicios, era la oveja negra, que al final sería eliminada, no me defendería cuando me llegase el interrogatorio. Y Benito, haciéndose un poco el no enterado cuando le llegara el interrogatorio (apoyado en que al ser el director espiritual tenía derecho a mantener el secreto), trataría de 'sobrevivir'.

Como yo iba viendo el desarrollo de los acontecimientos, por algunos que me demostraron valentía y fidelidad, previendo mi cese, preparé un informe de 28 páginas de apretada mecanografía, informando yo mismo, con toda claridad, de cuáles eran mis ideas y mis ideales sobre lo que tenía que ser un cura. Y también de cuál sería el futuro del Seminario si, como se decía, pensaba poner como rector a D. Fulano y como sucesor mío a D. Mengano. El Obispo me dejó para el último, yo creo que, no sólo para poder preparar todo lo que iba a decirme, sino también para tenerme en vilo y hacerme sufrir hasta el último día. Pero el día que me llamó, yo, con toda serenidad, le dije que había escrito todo lo que tenía que decirle. Me dijo que lo leyera. Así lo hice, y él aguantó, como era su deber, todo lo que por escrito le decía: más de una hora de lectura reposada, con énfasis. Y lo bueno fue que, como en el escrito me 'acusaba yo mismo', y a mucha honra, de todo lo que para él eran ideas destructivas y casi heréticas, lo dejé desarmado y muy airado. El final de la entrevista fueron mis palabras: 'Aquí tiene Vd., en este escrito, todo lo que pienso'. Le entregué el papel, y sin besarle el anillo, me levanté y salí de allí.



La primera ventana rasgada hasta abajo en el piso alto del edificio viejo fue mi habitación durante cuatro años y mi 'celda de castigo', donde sufrí en silencio, durante el último curso. Mirar al cielo azul lleno de vencejos me confortaba un poco, pensando en mi cercana libertad.

Vista mi situación, pues me quedaban apenas tres meses de internado, aproveché una nueva visita del P. Bouchaud a Salamanca para entrevistarme con él y preguntarle si me admitiría como residente en una comunidad parroquial, al tiempo que cursaba estudios de Liturgia en el Institut Catholique. Aceptó mi propuesta, diciéndome que me buscaría una parroquia en la que abundasen los españoles emigrantes. Inmediatamente escribí a mi Obispo pidiéndole permiso para cursar los dos años de la licenciatura en Liturgia en París. Su respuesta fue contundente: 'Váyase cuando quiera y por el tiempo que quiera. Y si decide no volver, no tiene más que comunicármelo'.

Ignoro si la trayectoria de mi vida habría ido por otros caminos, si las cosas no hubieran ocurrido como fueron. Pero puedo asegurar que la patada en el trasero que me propinó mi obispo, D. Eduardo Martínez González, para expulsarme de entre aquellos cuatro muros, al considerarme culpable principal de las peligrosas desviaciones en la línea formativa de los futuros curas, fue para mí el principio de la decisión, todavía lejana, de colgar los hábitos, que tomé siete años después. Mi obispo siguió en esta decisión el mismo procedimiento que sigue cualquier empresario con alguien culpable del deterioro de una empresa que saca productos adulterados: despido definitivo sin agradecerme siquiera los servicios prestados. Pero mi obispo dio golpes contra una piedra, porque yo estaba muy seguro de haber dado todo mi tiempo, mi dedicación, mi trabajo, y hasta el poco dinero de que disponía, a una causa en la que de verdad creía y he seguido creyendo siempre. Me llevé únicamente el disgusto de que aquel corte brusco me

arrancó de un golpe de todas mis relaciones humanas. Que con el tiempo, afortunadamente, pude ir recuperando, y con creces, porque muchas otras puertas se me fueron abriendo.

En cuanto a aquella empresa formadora de curas, no tardó más de cinco años en empezar a quedarse medio vacía. De tal modo que un segundo edificio que el Obispo construyó en Toro, para ampliar el seminario menor, ni siquiera llegó a estrenarse como tal. Los aires nuevos habían invadido también la catolicísima Zamora. Y la gran desbandada de curas, en la que yo fui uno de los primeros en participar, no tardó en llegar también.

Aquí doy fin a este tramo: *un viaje y un viraje*.