

ÍNDICE DEL TRAMO IV: DOS AÑOS EN PARÍS

Un alto en el camino: Jornadas de reflexión y ascenso a las cumbres: p. 1

Mi residencia (en París) para dos años: p. 3

El párroco me presenta a mis futuros compañeros p. 3

Vida académica: p. 4

Un estilo de enseñanza para mí desconocido: profesores dialogantes: p. 5

Experiencia como representante de alumnos (en el 2º curso): p. 7

Viajes a Taizé y a Roma: p. 8

Joseph Gelineau, mi segundo maestro: p. 10

Invitación para el congreso de Friburgo: p. 12

Un alto en el camino, inesperado: visita a la catedral de Chartres; p. 13

El congreso de Friburgo: p. 12

Mi primera experiencia como conferenciante: p. 14

Resumen de algunas conferencias:

Música sagrada y reforma litúrgica: J. A. Jungmann: p. 15

Valores y límites de la canción en la liturgia: B. Huijbers: p. 19

El uso de los instrumentos en las celebraciones litúrgicas: R. Reboud: p. 19

Erhard Quack: El papel del coro y el empleo de la polifonía: p. 20

Espanoles en Friburgo: José M^a Alcácer, José M^a Martín Patino: p. 22

Músicas en la parroquia: p. 24

La suerte de escuchar y conocer a Marcel Dupré: p. 25

¡Una guitarra sonando en una misa!: p.26

La experiencia de grabar un disco: p. 27

Cantar con los paisanos emigrantes: p. 28

El final del curso y de mis estudios: p. 30

Visita de Casiano Floristán y Luis Maldonado: p.31

Mi primera experiencia de canción rítmica en una Vigila Pascual: p. 31

La Messe de Nôtre Dame des Champs, nueva experiencia musical: p. 32

El concierto, histórico, de **Raimon en el Olimpia** de París: p. 33

Regreso a Zamora: p. 35

TRAMO IV DOS AÑOS EN PARÍS

¿Y qué se le había perdido en París a un cura-músico de provincia, habitante desde su infancia en las extremas tierras salmantinas y zamoranas del Lejano Oeste español? ¿No tenía ya su vida hecha, su profesión segura, su garbanzo garantizado para toda la vida, sin andarse metiendo en más líos ni corriendo aventuras hacia lo desconocido? ¿No eran ya sus 31 años una edad suficiente para asentar la cabeza en su diócesis natal, donde sólo tenía que dejarse llevar de la rutina del Código de Derecho Canónico, que le daba derecho a un beneficio vitalicio? ¿No sería lo mejor dejar correr el tiempo y esperar a que su Obispo le solucionase el problema de su nueva situación, una vez que lo había expulsado de la casona en la que había pasado los 17 últimos años de su vida? Estas eran las reflexiones que me hice más de una vez al final del verano de 1964, cuando ya había trasladado todos mis libros, papeles y modesto ajuar a casa de mis padres, donde quedaron amontonados en cajas y maletas. A pesar de que no me faltaba seguridad en mis ideas y fortaleza de ánimo, de vez en cuando me aquejaba una especie de desaliento, como una sensación de haber tenido que escapar, rabo entre piernas y con la cara colorada, de un lugar en el que no se me admitía seguir porque había traicionado a mi Obispo, al que incluso le debía mucho en mi preparación musical.

Un alto en el camino

A pesar del tiempo que ha pasado, recuerdo con todo detalle que precisamente al final de aquel verano nos reunimos unos cuantos amigos en una casa de Hermosillo (junto a Barco de Ávila) para reflexionar, juntos, sobre el momento por el que atravesaba nuestra empresa (¿espiritual?), la (MER), Multinacional Eclesiástica Romana, sometida por entonces al oleaje que el Vaticano II había provocado en ella. Allí estaba Benito Peláez, que se había librado de la quema de herejes ejecutada por el Obispo en el seminario; también Ángel Bariego (que iba a completar estudios de Sociología en el Instituto León XIII ¡con sede nada menos que en el Valle de los Caídos!); también Javier Andreu, que tenía muchas dudas sobre su permanencia en la diócesis de Zamora, pues le resultaba estrecha y provinciana y le parecía estar llamado a grandes cosas (después de virajes varios terminó en el Opus: le ‘ponían’ aquellas charlas familiares de Escrivá hablando, también por la tele, a una turba de prohombres –muy pocas ‘promujeres’– empresariales y de universitarios que le miraban como a(pe)lados, convencidos de que estaban asistiendo a una nueva versión, actualizada, del sermón de la montaña: ¡cierto, habían suprimido la primera bienaventuranza!); también Chema Ballesteros (le apodábamos

cariñosamente 'el Chinitas' porque ponía pegas a todo y no nos dejaba sacar conclusiones claras), al que también asaltaban muchas dudas y terminó ejerciendo de 'cura por lo civil' en un barrio de Madrid); también Manolo Tapia, que estaba en expectativa de destino después de haber ejercido tres años como ayuda de cámara y chófer del Obispo; y también Juan Manuel Hidalgo y yo, incardinados de por vida a la RMC (Reserva Medieval Catedralicia). Nuestra idea fue salir de allí dispuestos a lo que fuera, dándonos ánimos para no perder aliento ante la resistencia que palpábamos a la puesta en marcha del contenido del Concilio. Yo me recuerdo en aquella reunión como dándome lástima de mí mismo, con la sensación de haber dado la cara por lo que todos habíamos pensado tantas veces, pero como el único que por el momento había recibido un episcopal bofetón en ella. Pero la verdad es que recibí el apoyo de todos mis amigos, que me dieron ánimos para seguir el camino que nos habíamos trazado.

La reunión terminó con una jornada bien simbólica en la que nos propusimos, y conseguimos, subir hasta la cumbre del Pico del Moro Almanzor. Un buen amigo de los de antes, el señor Ceferino, con aire de patriarca sabio y bondadoso, buen conocedor de aquellos parajes, nos condujo por una senda poco conocida, que arranca de Bohoyo y por un valle suave y muy ancho va subiendo lentamente hasta el punto en que comienzan a alzarse las peñas de los picos.



Las cimas del Almanzor, en lejanía

El ascenso y bajada, con los descansos necesarios para tomar fuerzas, nos llevó todo el día, de 5 de la mañana a 12 de la noche. Nos lo tomamos como metáfora de la vida que nos esperaba, y al día siguiente regresamos, cada uno a su destino.

Me quedaban dos semanas para viajar a París y me ocupé de preparar todo lo que, considerado imprescindible, cabía en una maleta, más mi pesado Grundig, más mi guitarra, que pensé me sería buena compañía e instrumento, de música y de acercamiento a mis paisanos españoles. Y tuve la suerte de que el P. Michel Goissson, que acababa de ser nombrado delegado en España para afianzar los principios de la Congregación, se ofreció a llevarme en su Seat 600 hasta la que había de ser mi residencia en París durante dos años: la parroquia de Saint Vincent de Paul, en Clichy.



Garganta de Navamediana, nuestra ruta de ascenso

Mi residencia para dos años

No olvido que me he propuesto contar mi vida de músico, no de cura, pero considero conveniente situar a mis lectores, si a estas alturas me queda alguno, en lo que iba a ser el entorno humano de mi tarea básica en aquellos dos años: cursar, empleándome a fondo, los estudios en el Instituto Católico de París, en la especialidad de Liturgia. Procuraré hacerlo con la mayor brevedad.

Cuando llegué al lugar que iba a ser mi residencia durante dos años, la parroquia de St. Vincent de Paul, en Clichy, un barrio periférico del norte de París, ya era esperado (J. Bouchaud ya me había preparado la acogida) por el párroco y los otros 12 curas que residían en el edificio anejo a la iglesia parroquial. El primer domingo pude conocerlos a todos y me enteré

de que cada uno de ellos ejercía en muy diversos lugares y muy distintas tareas pastorales: uno en el Hospital (una mole inmensa, con miles de camas); otro como cura obrero; otro formando parte del gremio de transportistas, que a la vez ejercía como músico y compositor de canciones; otro se dedicaba a las gentes del circo y los



Iglesia de San Vicente de Paul, en Clichy

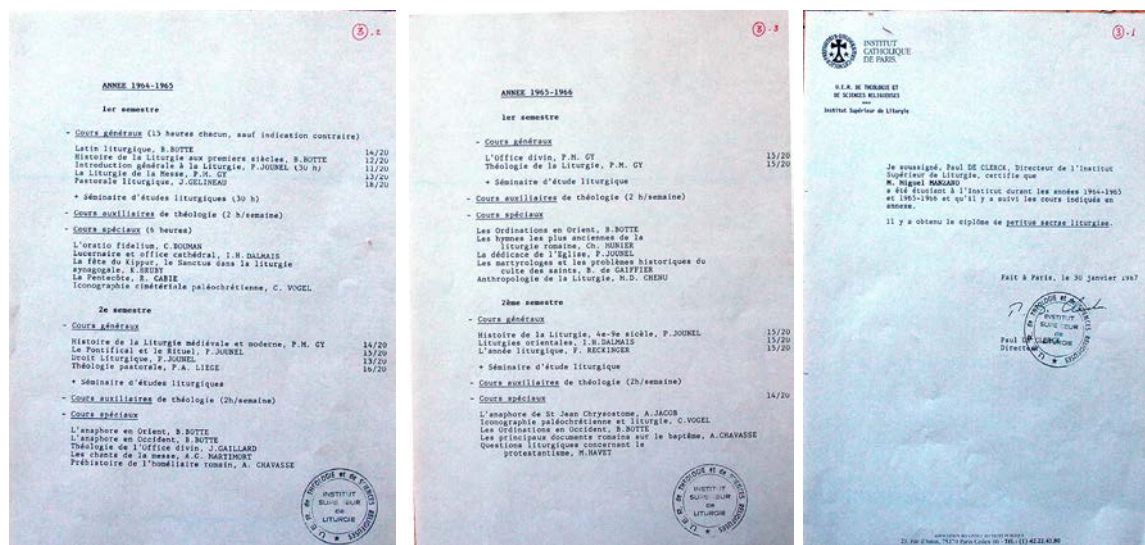
espectáculos; dos de ellos se dedicaban a la atención de los jóvenes estudiantes; otros dos preparaban reuniones, contactos y asambleas con todo tipo de gentes y edades; tres de ellos eran mayores y vivían una especie de prejubilación, aunque todavía bastante activos. Y dirigiendo a todos, como responsable de aquel equipo de gente comprometida en cumplir su vocación (dar testimonio del evangelio en un barrio periférico de París, en su mayoría poblado por gente trabajadora), y a la vez miniempresa con múltiples tareas, el párroco, Roger Chabrel, un hombre espléndido, generoso, alegre, trabajador incansable, responsable de la organización de las tareas y de la buena marcha de la comunidad como conjunto humano complejo y a veces complicado en sus relaciones humanas, como pude comprobar con el tiempo.

Con breves palabras al comienzo de la comida, momento de encuentro semanal al que todos daban mucha importancia, el párroco me presentó a todos diciendo que venía como estudiante de Liturgia, disciplina muy importante en aquel momento de reformas, músico organista y compositor; a mí me dijo que el equipo parroquial me encomendaba dedicar el tiempo que pudiera a la población de españoles emigrantes que residía en Clichy, que eran numerosos, según las informaciones que tenían. A cambio y como recompensa de esta tarea, la comunidad me proporcionaba alojamiento y comida, lo comido por lo servido: ni tenía que pagar nada, ni me pagarían nada a cambio de mi acogida. Esto ya lo sabía yo por J. Bouchaud, pero fue una decisión muy oportuna hacer saber a todos los

compañeros cuál era mi situación en la casa común. Allí quedé instalado, en una habitación-celda cuya ventana daba justo hacia el Boulevard Jean-Jaurés, paso obligado de todo el tráfico, continuo día y noche, hacia todos los barrios del norte asentados entre los sucesivos meandros del Sena en su camino hacia el mar. Tardé en acostumbrarme al incesante ruido, pero con el tiempo me fue sirviendo de arrullo. La relación con mis futuros compañeros fue cordial y abierta desde el principio, con las naturales reservas que causa el carácter y la edad de cada uno. Pero al poco tiempo ya era yo uno más entre todos.

Vida académica

La acogida en el Instituto Católico, sección Instituto Superior de Liturgia, estuvo a cargo del Director, el P. M. Gy, dominico sabio, de aspecto cuidado y elegante. La entrevista era informativa. Yo llegaba cargado con el papeleo al que por estas tierras estamos acostumbrados: certificados, hoja de estudios, permisos, autorizaciones... Abrí el sobre para darle cuenta de todo lo que creía necesario que supiese, pero me cortó amablemente, se quedó con el sobre y me dijo que daba por bueno todo aquello, porque lo único que se me iba a pedir era demostrar con la asistencia a las clases, las pruebas y los trabajos de cada asignatura, que iba entendiendo y reteniendo todo lo que los programas señalaban y los profesores iban a explicar. Me aseguró que a pesar de lo precario y sencillo de la instalación del Instituto Superior (la clase era un amplio espacio de un semisótano, tomado en préstamo a un antiguo seminario), los estudios eran muy especializados y actualizados. Tres de los profesores que más horas impartían eran la vez consultores de la comisión conciliar para la redacción del decreto conciliar sobre Sagrada Liturgia (B. Botte, J. Gelineau y P. Jounel). Me dio un ejemplar de las asignaturas, horarios y profesorado. Y me despidió amablemente, hasta la semana siguiente en que comenzaban las clases.



1,2 Programa de los cursos , 3. Título

Como el aula estaba en un edificio céntrico, no lejos de la Ciudad Universitaria, y mi residencia estaba en un barrio, hacer el trayecto me suponía tomar un autobús hasta la parada *Porte de Clichy*, tomar allí el *metro*, hacer un enlace y caminar cinco minutos desde la estación de llegada.

Los primeros días anduve algo aturdido, pero pronto el trayecto se me hizo rutinario, y fui uno entre tantos viajeros, que normalmente llenaba los tiempos de espera y largos desplazamientos leyendo (media hora larga, con una correspondencia en *La Fourche*). Las clases, excepto un día, tenían lugar por la mañana. Normalmente comía de bocata, lo cual no era demasiado problema, porque la hora de la cena, siempre abundante, eran las 7 de la tarde, que por supuesto, me pillaba con mucha hambre. Esta fue mi rutina durante los dos años de clase.

Todos los profesores, como he dicho, eran especialistas reconocidos. Para mí fueron interesantes todas las asignaturas. Porque al estudiar la liturgia (es decir, los ritos: sacramentos, bendiciones y demás ceremonias) en sus orígenes y en su historia, las sustancias que integran la materia (el pan, el vino, el agua, el aceite....) y las palabras que constituyen la forma (las palabras rituales) no habían sido fijas e invariables desde sus comienzos, como nos habían enseñado en las clases de Dogma y de Moral, sino que habían tenido una historia, habían experimentado muchas variaciones a lo largo del tiempo. Vistas así en la investigación histórica, perdían su sentido mecánico y quedaba claro su aspecto más hondo: eran expresiones de la fe por medio de ritos, cuyos elementos (la materia, y sobre todo la forma) habían ido cambiando a través del tiempo, hasta quedar, en unas épocas y fechas históricas muy concretas, estabilizadas, como petrificadas, como una especie fórmulas mágicas que producían efectos automáticos. En muy poco tiempo se tambaleó y se me vino abajo todo aquel mundo en que había sido instruido y se me abrieron nuevas perspectivas que daban otro sentido a la teoría y a las prácticas.

Uno de los ejemplos más claros de las transformaciones que fui experimentando en mi mentalidad, que conservaba numerosos trazos tridentinos, fue la idea sobre la misa. Desde siempre yo había visto y practicado que la misa diaria era obligatoria para todos los curas. Y como tiene partes dialogadas, era siempre necesaria la asistencia de otra persona, generalmente un monaguillo, para que responda a las aclamaciones y dialogue con el celebrante. Pero siempre que por alguna razón tenía lugar una reunión de más de un día con asistencia de varios curas, como por ejemplo en una tanda de ejercicios espirituales (cinco o seis días obligatorios cada año), un congreso, una asamblea de cualquier tipo, la extrañeza que producía un grupo de curas, 'diciendo misa' (expresión usual, y más cercana a la realidad de lo que se hacía) cada uno en un altar de los varios que suele haber en la mayor parte de las iglesias, por turno, ayudado o asistido por otro compañero que después intercambiaba con él, o por un monaguillo ayudante, tenía algo de sinsentido. Pero yo nunca me había planteado las razones históricas de este hecho rutinario, que parecía formar parte de la esencia de la misa.

Ya desde mi primera estancia en París en el verano de 1963 yo observé que nunca veía a ninguno de mis compañeros de residencia celebrar una misa en solitario. El primer día me dijo uno de ellos: 'Ahí está la capilla', señalándome la puerta. Al día siguiente por la mañana yo entré, esperando que alguien llegase, para salir de mis dudas. Pero como nadie apareció en un rato

largo, no tuve más remedio que celebrar la misa yo solo, cumpliendo la obligación ineludible que me recordaba mi conciencia. La sensación de ridículo que me produjo aquella misa en solitario fue muy grande, de principio a fin, pero sobre todo cuando, en voz alta, como mandaba el rito, yo me volví hacia nadie para el saludo: 'El Señor esté con vosotros'. 'Y con tu espíritu', me respondí a mí mismo, pensando en el sinsentido de lo que estaba haciendo: '¿Con vosotros? ¿Con quiénes, si no hay nadie?', me preguntaba, porque me había respondido a mí mismo cuando había pronunciado 'Y con tu espíritu', como si yo no fuera yo mismo. Un galimatías del que decidí salir preguntando a mis colegas. Me dijeron que la costumbre era coincidir dos o más, a unas horas bastante tempranas que ya estaban señaladas; hacia las 7 y 7'45. Al día siguiente me adapté a esta práctica, que me tranquilizó. Decidí unirme siempre a un grupo tres o cuatro, uno de los cuales decía (presidía) y los demás tomábamos parte respondiendo, repartiendo las lecturas, y comulgando. (NOTA: ya en los trabajos de la comisión que preparaba la Constitución sobre Sagrada Liturgia se venía hablando hacía tiempo de misa concelebrada, palabra que yo escuché muchas veces a mis profesores del Instituto de Liturgia, pero que asustaba y escandalizaba por nuestras tierras.

Cuando un día comenté estos hechos a uno de mis profesores, el P. Jounel, me dio toda una conferencia sobre las razones históricas de una práctica que tenía mucho de absurda. Claro que la misa se puede celebrar de forma individual, me explicaba, pero hay algo que va contra el sentido de esta práctica, porque la misa, históricamente, siempre fue una asamblea en la que uno presidía y los demás celebraban con él, fuesen presbíteros o fieles. Celebrar una misa en solitario, o con un ayudante para que responda a los diálogos y haga el servicio: trasladar las vinajeras, cambiar el misal de un lado a otro del altar, levantar la casulla cuando el cura hace genuflexión, etc. (la expresión 'ayudar a misa' la había oído y la había practicado desde niño), carece de sentido. Incluso cuando se celebre por razones de devoción personal, no se justifica una celebración en solitario, porque la misa no es un acto de devoción privada, sino una celebración asamblearia, desde los comienzos de la Iglesia. Y todavía hay más sinsentido –seguía explicándome Jounel– en celebrar una misa 'a la intención de una persona', por el éxito de un proyecto, de un plan, que puede ser hasta un negocio, o por el descanso eterno de un alma. Como si la misa fuera un medio para aplicar toda la fuerza salvadora de la pasión y muerte de Cristo a una intención particular, como si fuera sacar dinero del inagotable banco de la gracia de Dios y aplicarlo al provecho individual. Por otra parte, concluía Jounel su charla instructiva, es facilísimo demostrar que las razones económicas han pesado y siguen pesando mucho en esta costumbre. Aceptar un donativo a cambio del encargo de celebrar una misa aplicándola por la intención de quien paga, no deja de tener algo de simoníaco. Lo que se denomina 'misas gregorianas' (*'30 misas seguidas sacan un alma del Purgatorio infaliblemente'*, según una visión que tuvo el Papa San Gregorio Magno) es algo difícilmente sostenible desde un punto de vista dogmático. Pierre Jounel, uno de los estudiosos más especializados en la historia del santoral, de las fiestas del año litúrgico, consultor de la Comisión de Liturgia del Concilio Vaticano II, no hablaba por hablar, sino que me resumía en pocas palabras algo que tenía muy investigado.

A este propósito recordaba yo que siempre se tuvo como un 'chollo' entre el clero, digámoslo así, 'pillar' unas misas gregorianas: aquella práctica aseguraba el cobro de 30 estipendios juntos. Y que nuestro profesor de Teología Moral, nos razonaba por qué se solían 'pagar' más caras, pues se entendía que el cura que se comprometía a decir la misa 30 días seguidos por la misma 'intención' (la de quien encargaba las 'gregorianas') podía perder la

ocasión de un estipendio más elevado si alguien se lo ofrecía: una misa cantada, por ejemplo, una misa de boda, una misa de funeral... Así que con la reciente matización de que por una causa razonable se puede interrumpir la serie de 30, ¡más ventaja para el que acepta el compromiso de las misas gregorianas! Esta 'clase particular' que recibí de P. Jounel me liberó la conciencia y me confirmó en unas sospechas que de vez en cuando comentábamos en ciertas conversaciones muy particulares, entre algunos compañeros de mucha confianza. Sobre este asunto yo puedo decir que durante los 14 años de mi vida de cura yo nunca cobré dinero por una misa, excepto cuando por alguna razón muy especial tenía que aceptarlo, en general por no producir escándalo en la conciencia de alguna persona con buena voluntad, que lo tomaba mi negativa a cobrar como un desprecio. Tuve la suerte de que el internado cubría todas mis necesidades básicas, y con el 'sueldo' de organista tenía lo suficiente para satisfacer mis necesidades, que no eran muchas, pues se nos había enseñado un estilo de vida austero y desprendido.

Pero lo cierto es que la Iglesia, hoy todavía, aun admitiendo que la práctica de las *misas gregorianas* tiene un fundamento legendario, sigue manteniéndola. Y además con una matización sorprendente: no tienen por qué ser las 30 seguidas, sin interrupción, pues puede haber causas que la permitan, como una enfermedad o cualquier otra causa de 'fuerza mayor'. Aunque en honor a la verdad hay que decir también que siempre hubo en la Iglesia quienes pensaban y comentaban, aunque en voz baja, que durante siglos enteros ha habido demasiado olor a dinero alrededor de los altares.

Pero además de este aspecto tan importante, tuve la suerte de contar entre mis profesores, en primer lugar a J. Gelineau, con el que tracé desde el primer día un plan de trabajo con la música como tema monográfico. En el primer curso fue él quien nos impartió las clases en nuestro recinto. Pero durante el segundo yo escogí la asistencia a sus clases en el lugar donde habitualmente enseñaba para llenar mi horario de asistencia a un Seminario de Estudios Litúrgicos (30 horas). Fue para mí una suerte volver a escuchar, de su boca y con largas y detalladas explicaciones, el contenido de su tratado *Chant el liturgie dans le culte chrétien*. Pero además pasaron por los cursos auxiliares otros especialistas también muy activos en el campo de la canción religiosa: A. Martimort, C. Bouman I. H. Dalmais, Ch. Mounier, y M. Havet. Todos ellos, a lo largo de sus explicaciones, entraban a menudo en los aspectos musicales de los temas que explicaban.

Otro hecho de gran importancia para mí fue que en el segundo curso ya no fui el único español alumno del Instituto de Liturgia: tuve la agradable y alegre sorpresa de contar con tres compatriotas que se matricularon en el primer curso: Purita Prieto, madrileña, Jesús Burgaleta, cura navarro, y Donaciano Martínez, sacerdote palentino. Los dos primeros habían sido alumnos del Instituto de Pastoral, cuyo director, Casiano Floristán, les recomendó estudiar la especialidad de Liturgia en París. Purita, que había cursado sus estudios en la Universidad, fue además presidenta nacional de la JEC, rama universitaria de la Acción Católica juvenil de estudiantes, en aquellos tiempos en que la Universidad se había convertido ya en un campo de lucha por la apertura y los cambios, que no tardaron en llegar. Entre el colectivo fue la única alumna femenina y también, creo no confundirme, la primera mujer española que estudiaba la especialidad. Burgaleta también había hecho estudios universitarios, pero además era un cura con una

mentalidad vanguardista, un carácter abierto, una actitud siempre alegre y optimista, y un comportamiento generoso. Fue recibido en una parroquia del centro de París, en las inmediaciones de la Ciudad Universitaria. Donaciano, en cambio, encontró acogida en una parroquia de Asnières, barrio periférico más alejado hacia el norte, lindando con Clichy. Los cuatro hicimos muy buenas migas.

Finalmente, otro hecho para mí importante en el segundo curso fue que el colectivo me eligió como representante de los alumnos. No tuve necesidad de ejercerlo para cuestión alguna difícil, dado el prestigio del profesorado y la voluntariedad de la asistencia a las clases.



La entrada al recinto del Instituto Católico

Pero pude llevar el agua a mi molino consiguiendo dos cosas en música. La primera, que las clases comenzasen siempre con un cántico conocido, en gregoriano o perteneciente al repertorio en francés más difundido por entonces (Julien, Dess, Gelineau...). Por cierto entre los alumnos de primero figuraba el que en los discos de cánticos de L. Deiss (los más traducidos posteriormente al español: *Como brotes de olivo*, *Un solo Señor*, *Acuérdate...*) canta como solista, con una bella voz de barítono. Por la cara que puso cuando el primer día entoné yo mismo una canción, no me acuerdo cuál, y después seguí entonando las siguientes estrofas a solo, me pareció captar cierta decepción en su gesto. Por ello, unos días después le propuse repartirnos la tarea, él con los cantos en francés y yo con los gregorianos. Aceptó. Su rostro cambió de aspecto.

El segundo logro fue que, de las posibles excursiones que propuse, dos fueron aceptadas. Una de ellas tuvo como destino Roma, para conocer directamente los primitivos monumentos cristianos, denominados *basílicas*, en que se comenzaron a celebrar los cultos colectivos, y las Catacumbas, lugares también de referencia imprescindible. Nuestro profesor Jounel nos había preparado con todo detalle los itinerarios, para cuyo recorrido dispusimos de los mejores guías en cada uno de los lugares que visitamos.

La otra tuvo como objetivo directo el conocimiento de la renombrada comunidad de Taizé, aquel proyecto de vida, meditación, oración y reconciliación hecho realidad e impulsado por un hombre excepcional, Roger Schutz, que lo inició y lo guió en sus difíciles comienzos y lo presidió como prior durante más de 50 años. Mi propuesta llevaba implícito un objetivo musical, pues allí pudimos escuchar, durante los tres días de



La pequeña iglesia románica (exterior)

nuestra estancia, además de un canto gregoriano esencial y humilde, pero perfecto, bellos cánticos del culto cristiano de todas las iglesias, tanto católicas como orientales o separadas. El marco de los dos recintos, la pequeña iglesia románica del pueblo y la gran nave (iglesia de la reconciliación) que acogía a las multitudes de personas que llegaban en peregrinación de todo el mundo, el paisaje rústico, el sonido de la campana que llamaba volteando sobre la alfombra verde de una ladera, las músicas de todo estilo, unas de inspiración gregoriana y otras con resonancias de variados ritos e iglesias... Todo este conjunto deja una impresión imborrable en toda la gente que se acerca a aquel singular paraje, repoblado por un grupo cada vez más numeroso de personas de todos los países, que fueron escuchando la llamada ecuménica a la oración, la meditación y la reconciliación unidad del hermano Roger cuyos restos reposan en una humilde sepultura desde que fue apuñalado y muerto por una trastornada mental.



Interior de la iglesia románica

En el momento en que nosotros hicimos la visita ya apuntaban los rasgos musicales de lo que hoy ha llegado a ser Taizé en el espacio de los cánticos religiosos, como puede comprobarse haciendo un recorrido por el amplísimo repertorio que puede escucharse en YouTube. Taizé es, hoy



Iglesia de la Reconciliación

más que ayer, una lección de buen hacer musical: se cuidan los textos, en los que predominan los bíblicos y litúrgicos, abundan nuevas creaciones con raíces en ellos, se canta en todas las lenguas, con predominio de las más extendidas, y se toman cánticos de las liturgias de todas las iglesias. Los arreglos corales siempre son discretos, buscando reforzar y dar emoción al sentido de los textos, y siempre teniendo en cuenta la participación de los asistentes en el canto. Los arreglos instrumentales también son discretos, sin una ostentación que distraiga del sentido de lo que se está celebrando. En suma: Taizé comenzó, y sigue siendo una lección de buen hacer musical, de la que deberían extraer principios claros quienes hoy se dedican a escribir canciones religiosas, tanto para los actos litúrgicos como para la escucha meditativa.



Sepultura del hermano Roger

Joseph Gelineau, mi segundo maestro

Como acabo de decir, las 30 horas de clase con este maestro, cuya labor ya conocía yo desde hacía más de diez años, cuando el Instituto Pío X me encomendó la composición de algunas antífonas para las fórmulas salmódicas creadas por él, fueron para mí lo más decisivo. Me sirvieron de ayuda para crear un cuerpo de doctrina ya bien claro en el aspecto teórico, bien fundamentado documentalmente en la Biblia y en la tradición patristica, y bien argumentado con realizaciones (creaciones) musicales acordes con los principios teóricos. Después de una introducción general sobre *'el canto como misterio'*, Gelineau hizo durante el curso un recorrido por los aspectos fundamentales de la relación entre la música y la liturgia: *el canto como rito; la música, servidora de la liturgia; música sagrada, música litúrgica y música religiosa; los grandes tipos de ritos cantados (lecturas, salmos, himnos y oraciones); los actores del canto litúrgico y su papel en las celebraciones; las formas musicales líricas (directas –seguidas–), las formas alternadas y las dialogadas); los géneros musicales: el recitativo y la melodía –ésta, con predominio del ritmo o de la melodía–; el lenguaje y el estilo musical del canto litúrgico; la polifonía y los instrumentos musicales; los cánticos de la misa del rito romano –lecturas, oraciones e himnos–; repertorios y obras –canto gregoriano, polifonía y música moderna, el canto religioso popular, la música de órgano–. Y como final el aspecto que a mí más me interesaba, y hacia el cual iba dirigida toda la exposición teórica del curso: la tarea del compositor. Desde el primer día nos indicó que cada uno de nosotros (éramos unos diez los que asistíamos a su curso) fuera tomando nota de los puntos que le parecieran más interesantes, para proponernos al final un trabajo relacionado con ellos. Yo elegí como tema para el trabajo lo que él denominaba en francés *cantillation*, termino latino que viene a significar *recitativo*, es decir, tipo de melodía de ritmo libre que musicaliza un texto con apoyo en los acentos y sin un compás reiterativo. Y lo elegí por dos razones: la primera, porque yo ya me venía dedicando desde varios años atrás a buscar este tipo de recitativos en los cancioneros populares españoles; y la segunda, porque la tarea en que los músicos andaban metidos entonces (no muchos en nuestro país, la verdad sea dicha) era precisamente la musicalización de los textos litúrgicos cuya traducción oficial estaba siendo promulgada por la Comisión Episcopal de Liturgia.*



J. Gelineau a sus 78 años

Durante el curso siguiente seguí como alumno en el curso de libre elección. Ya le pude mostrar algunos de mis inventos musicales: cánticos en sonoridades modales que había ido haciendo en los últimos años, las fórmulas salmódicas en los ocho modos, a las que me he referido en el tramo II, cuando relato mi estancia en La Trapa, y algunas polifonías modales que señalé en el catálogo como *opus 00*. Su juicio fue muy favorable, y me animó a seguir por ese camino, porque los músicos iban a

tener mucha tarea creativa con los textos en lenguas vernáculas. A partir de estos datos, me sugirió como tema de investigación el estudio de la historia del salmo gradual, también denominado interleccional, tanto en su práctica como en la estructura musical que seguramente tuvo en sus principios, que preferentemente fue el recitativo sobre fórmulas de diferentes sonoridades modales. La metodología consistiría en buscar citas de tal práctica en los escritos patrísticos. Acepté sin dudarlo y me puse a trabajar en seguida para que me diera tiempo a comentar con él los primeros resultados, antes de terminar el curso. Indudablemente el contacto que aquel sabio, que a su preparación teórica unía un talento musical creativo y un instinto armónico muy ligado a las sonoridades modales, fue para mí muy importante: tenía por maestro a uno de los especialistas más cualificados entre todos los consultores a los que el Vaticano II había agrupado para llevar a cabo la reforma que se había plasmado en el textos de la Constitución de Sagrada Liturgia.

Leyendo la obra *Historia de la Liturgia*, de Xavier Basurko (Biblioteca Litúrgica Centre de Pastoral Litúrgica, Barcelona, 2006), me he encontrado una cita de la importancia relevante de Gélineau como uno de los principales representantes de la corriente de signo pastoral, en perfecta sintonía con el movimiento litúrgico, que se había extendido con rapidez en diversos países en el tiempo anterior al Vaticano II. Esta corriente, afirma el autor, era muy distinta de la línea oficialista, manifiesta en la actitud de mons. Higinio Anglés, también relator en el trabajo de la subcomisión conciliar, que P. Jounel (otro de mis profesores) calificó como 'intransigencia feroz'.

Traslada Basurko a su obra un texto muy aclarador de otro estudioso de la reforma litúrgica, el italiano A. Bugnini, que dice así: "En la fase preparatoria al Concilio "estaban presentes y activas las dos corrientes. La conservadora, al mando de mons. Higinio Anglés y el pontificio Instituto de Música Sacra, veía en peligro el 'tesoro sacro musical', o sea, el gregoriano, la polifonía clásica y la música de órgano. La línea renovadora, sin renunciar a esos valores, estaba movida por una preocupación marcadamente pastoral; quería abrir la música sagrada también al canto popular y a la participación de toda la comunidad. Como anota el P. Bugnini: "El problema del canto fue uno de los más delicados, importantes y laboriosos de la reforma litúrgica. En la base de todo estaba también una idea distinta de la función del canto sagrado en la liturgia. Para cierta categoría de compositores, el canto era considerado en su aspecto de arte y ornamento de la celebración. Para los liturgistas, pastores y compositores más sensibles a las exigencias pastorales, la función del canto es estructural, una función de servicio, para expresar mejor el misterio celebrado, y por eso dependiente de la índole, los momentos y las exigencias de cada fase de la celebración. Por consiguiente, para los primeros el canto es competencia privativa de personas especializadas; para los segundos, aun admitiendo el papel indispensable de las *scholae cantorum*, no es lícito privar al pueblo de la posibilidad de expresarse comunitariamente en el canto. El ambiente romano, especialmente por la existencia de escuelas especializadas, organizaciones artísticas y capillas musicales, era más sensible al aspecto artístico y a la conservación de los valores del pasado que a las exigencias de la participación popular. Por esto, el problema del canto y de la música fue una de las cruces de la reforma. (A. Bugnini, *La reforma de la liturgia (1948-1975)*. (o. c., p. 530).

Pero lo más interesante para mí, y a la vez gratificante por lo que suponía de confianza en mi formación teórico-práctica, fue que Gélinau me invitó a pronunciar una conferencia en la *Semaine d'Études Internacionales* que, organizada por la *Association Saint-Ambroise pour le chant sacré du peuple*, se proyectaba para celebrarse en Fribourg (Suiza) en agosto de 1965, teniendo como tema *El Canto Litúrgico después del Vaticano II*. Él mismo me señaló como tema de mi ponencia '*Los diversos actores del canto litúrgico y su papel respectivo*'. Desde su propuesta, hacia el mes de febrero, hasta el final de curso, la preparación de mi intervención y su redacción en un francés correcto fue una de las principales tareas en que estuve bastante ocupado. Un dato curioso fue que para la redacción en francés pedí ayuda a uno de mis colegas de la parroquia, precisamente el que ejercía como cura obrero. Y lo sorprendente fue que él, no muy dado a las 'zarandajas litúrgicas', terminó interesándose por el tema de la conferencia, reconociendo que entre sus colegas no eran los cánticos litúrgicos un asunto que les preocupara demasiado, pues disponían de un buen repertorio de canciones muy propias para el tipo de practicantes pertenecientes al mundo obrero, más relacionadas con otros aspectos de la vida militante en que estaban inmersos. Lo cual era una verdad que yo comprobaba cada semana en la misa dominical solemne. Aquella colaboración, sin embargo contribuyó a una mayor confianza y a una relación más abierta que la que hasta entonces había tenido con él.



Zona antigua de Friburgo (Suiza)

El congreso de Friburgo

Tomar parte en este acontecimiento supuso para mí un reconocimiento amplio por una parte, y por otra la ocasión de descubrir tendencias nuevas en música vocal religiosa y tomar contacto con algunas personas que posteriormente me abrieron caminos nuevos.

Un alto en el camino, inesperado

Como fui ponente de una conferencia, la organización del Congreso me pagó los gastos del viaje Paris-Friburgo-Paris y el alojamiento. Yo había viajado a Zamora al final de curso para transportar la parte de mis enseres que ya no necesitaba, para proveerme de otros, para volver a tomar contacto con mi tierra y con los míos y para reponer mi hucha con los ahorros. Como ya he explicado en su lugar, conforme a los estatutos catedralicios yo seguí cobrando las dos terceras partes de mi sueldo, que aunque modesto, sumaron lo suficiente para atender a mis gastos extraordinarios, y sobre todo para libros.

Volví a tener la suerte de contar con el P. Michel Goisson, que frecuentemente hacía viajes de España a Francia con su Seat-600, para volver a finales de julio a París, desde donde tenía que tomar el tren de ida y vuelta a Friburgo (de Suiza). Dentro de esa suerte tuve también la de que

Goisson programó para el segundo día del viaje un descanso en la ciudad de Chartres, para obsequiarme con la visita a una catedral que tiene la merecida fama, entre otros muchos aspectos, de conservar un conjunto de vidrieras, algunas de los ss. XII y posteriores, de las que se dice que, en sus tonos azules, son inigualables, sobre todo en la más renombrada de todas, la de la Virgen María conocida como *Nôtre Dame de la Belle Verrière*. Por atención del P. Goisson pude formar parte de un grupo de visitantes dirigido por la mejor conocedora y guía de la Catedral, hija de un antiguo cuidador de sus riquezas, a cuyo cuidado quedaron las vidrieras, que fueron desmontadas y escondidas durante la ocupación de Francia por los alemanes, para evitar cualquier deterioro o latrocinio. Todavía puedo seguir con mi imaginación aquella visita con muchos de los detalles que nos hizo ver aquella experimentadísima guía, que tenía en su memoria el contenido de cada ventanal (siempre se colocaba de espaldas a la vidriera y de cara a nosotros) y cada cinco minutos nos invitaba a bajar la cabeza para que el cuello descansara de mirar continuamente hacia arriba, mientras añadía siempre nuevos detalles a su explicación. (Nota más personal: siete años después tuve la suerte de poder ejercer también yo como guía, modesto pero un tanto enteradillo, en otra visita que hice con mi compañera Encarna, con motivo de nuestro viaje de boda. Antes pude hacer una lectura muy pausada de la obra de Émile Mâle que pasa por ser, ella misma, una obra de arte literario sobre la obra de arte que es en sí la catedral de *Nôtre Dame de Chartres*.)



Catedral de Chartres

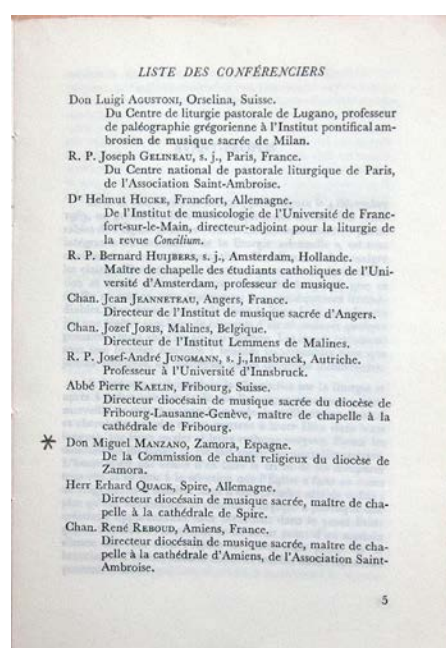
La visita fue seguida de una comida 'ritual' a la francesa, con toda la pompa con que una familia de la alta sociedad obsequiaba a sus visitantes. Goisson, hombre cultísimo, con una larga vida a sus espaldas –tenía por entonces cerca de 70 años– conservaba relación con muchas personas ilustres a las que había conocido antes de ingresar en la *Congrégation*, y entre ellas estaba aquella señora viuda, ya mayor, pero que conservaba, según pude notar, toda su memoria, inteligencia y dominio de las situaciones. Yo estaba abrumado por el recibimiento ritual que me dispensó aquella dama francesa de la alta sociedad, y después ante tal despliegue de manteles, cubiertos y platos cocinados 'a la francesa', pero creo que no cometí ninguna falta contra el protocolo, pues Goisson también había preparado este acto con todos los detalles, y me había prevenido contra cualquier indiscreción o falta



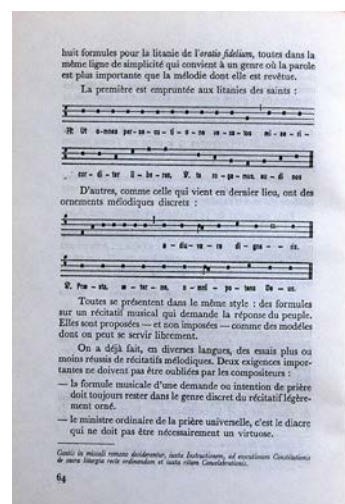
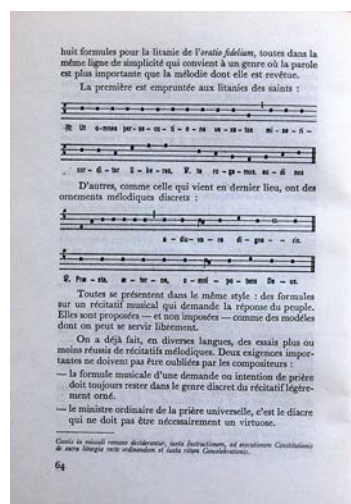
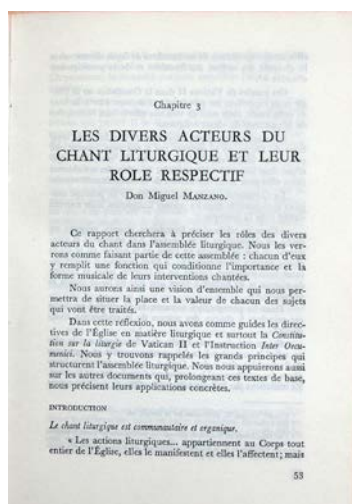
Nôtre Dame de la Belle Verrière

de cortesía. Creo que con esto, además de hacerme un obsequio, tuvo la oculta intención de demostrarme a cuánto había renunciado cuando decidió cambiar de status, que sin duda fue mucho (él pertenecía, me dijo una vez de pasada, a una familia de ascendencia militar, de la alta sociedad). Aquella misma tarde Goisson me dejaba a la puerta de la que había sido mi residencia en París durante dos años. Después de saludar a sus compañeros me dio un abrazo sincero y me despidió deseándome buena suerte. La siguiente vez que lo vi fue en Madrid, donde él seguía haciendo incansablemente el trabajo de implantar en España una comunidad de Hijos de la Caridad. Lo logró en poco tiempo, gracias a su enorme capacidad de trabajo, a su simpatía y generosidad, y a su maestría en establecer relaciones y estrechar lazos de amistad.

Después de esta digresión artística, culinaria, y amistosa vuelvo ya a Friburgo (de Suiza), a donde viajé en tren dos días después, para asistir al Congreso en el que había de pronunciar mi conferencia. Mi intervención fue seguida con atención e interés, a juzgar por la actitud de los asistentes y por el suave murmullo de aprobación que se escuchó cuando terminé (los aplausos no eran habituales en este tipo de intervenciones). Leí mi ponencia en un francés correcto, canté los ejemplos musicales que aclaraban los diferentes estilos de canto que pertenecen a cada uno de los actores de un acto litúrgico (sobre todo la misa), y al final recibí el placet de mi maestro Gelineau. La conferencia fue publicada en un tomo de la colección Kinnor cuyo título, *Le chant liturgique après Vatican II (Semaine d'Études Internationales Fribourg (Suisse) Aout 1965*, alude al contenido del Congreso. Me cabe la honra de figurar en una nómina de participantes en la que aparece, además de mi maestro Gelineau y otras personalidades notorias como impulsores de las nuevas músicas, como Kaëlin y Reboud, a los que había conocido dos años antes en el cursillo de Amiens, nada menos que a J. A. Jungmann, cuyo estudio histórico sobre la misa venía yo manejando desde mis años de estudiante, como he relatado en el tramo II de este mi itinerario musical.



Portada y listado de conferenciantes de Friburgo



Conferencia: inicio y ejemplos

Resumen de algunas conferencias

Como puede verse en la página del contenido del Congreso, que reproduzco aquí, todas las lecciones aclaraban aspectos muy importantes de la música a cuya teoría y práctica venía yo dedicándome desde hacía varios años. Pero desde el punto de vista práctico me interesaron muy especialmente algunas, a las que quiero referirme brevemente.

La primera de ellas fue la que abrió el Congreso. Bajo el título **Música sagrada y reforma litúrgica**, J. A. Jungmann expuso con un nivel magistral en la forma y en el fondo una visión histórica del papel de la música en la celebración de la misa y de su evolución desde sus comienzos hasta nuestro tiempo. Resumen aquí esquemáticamente los pasos de su discurso, que arrojan una claridad meridiana sobre un itinerario históricamente muy intrincado.

1. El canto en la liturgia es tan antiguo como la Iglesia. En el Nuevo Testamento hay numerosos fragmentos de textos que son indudablemente himnos y aclamaciones. Los himnos *Gloria in excelsis* y *Te Deum laudamus* se cantan desde los primeros siglos de la cristiandad. A diferencia de los cantos paganos, acompañados por ruidos y movimientos rítmicos de danza, el canto cristiano debe ser un canto que proceda del interior, del espíritu y de la alegría de la acción de gracias por la redención.

2. Como la iglesia reunida no es una multitud que actúa de forma espontánea, desde el principio los cantos obedecen a un orden jerárquico: el obispo o sacerdote que preside la asamblea, el diácono, el salmista y el pueblo cantan, cada uno según su rango dentro de la asamblea. El primero ha conservado hasta hoy ese papel principal. El diácono cumplía el papel de unión del celebrante con el pueblo: tenía que ser un buen cantor, porque había de entonar ciertas lecturas solemnes, dirigir las aclamaciones, las respuestas y las letanías. A medida que el canto de los salmos fue tomando importancia introduciéndose al comienzo (canto de entrada), entre las lecturas (interleccional o gradual), procesión de ofertorio y procesión de comunión, se fue haciendo cada vez más solemne y desarrollado en adornos y melismas, y es el salmista, un cantor especializado (con capacidad de inventiva musical, durante los siglos en que se desarrolló la estructura de la celebración) el que asume el papel de entonar los cantos, interpretar las partes del solista, y dirigir las entonaciones de la asamblea.

3. Después de esta introducción, que he resumido, Jungmann abría un nuevo epígrafe que, aunque un tanto largo, prefiero traducir literalmente sin resumirlo, por la gran importancia que tuvo en su día, al ser el fundamento histórico de la necesidad de la reforma de las celebraciones litúrgicas. A pesar de que ya hace más de 40 años que yo dejé de tener responsabilidades en el campo de la música litúrgica (estoy secularizado desde el año 1971), tengo interés en que quede constancia de estas razones, en primer lugar porque algunas de las obras que en su día compuse respondiendo a estos principios adquirieron una gran difusión en todos los países de habla hispana y aún siguen vivas; pero además para que ayuden a desvelar los disparates musicales que se ven obligados a aguantar quienes, por devoción o por circunstancias de compromisos sociales, se ven obligados a soportarlas cuando asisten a una celebración.

He aquí el texto de Jungmann:

LA EVOLUCIÓN DE LA LITURGIA Y EL DESARROLLO DEL ARTE MUSICAL

El canto de la Iglesia es un acto de culto, es decir: en los actos litúrgicos de la Iglesia se canta para gloria de Dios, para glorificar a Dios. Y para glorificar a Dios hay que inventar lo que tiene mayor valor, lo más bello. Desde hacía ya mucho tiempo este ideal de belleza se había materializado en las magníficas basílicas romanas. Y si arquitectos y escultores ya habían creado sus grandes obras para honrar a Dios: ¿por qué no lo habían de hacer también los músicos? Lo hicieron en cuanto se pudo, y la búsqueda de la belleza en el canto fue en un contante progreso.

Para el canto del sacerdote que presidía y para el canto del pueblo, sólo se podía desarrollar una belleza más bien modesta (se trataba sobre todo de cantos recitados). Por eso, ya en el siglo IV, podemos constatar cómo a veces la salmodia responsorial ya pasa de las formas recitadas a las formas más ricas del canto antifonal (una especie de estribillo enriquecido musicalmente, que se alterna con los versículos recitados). Un poco más tarde, a partir del siglo VI, aparece en Roma un coro selecto de cantores: la *schola cantorum*. De este modo un elemento propiamente artístico, el canto, la música vocal, cobra realce e importancia en las celebraciones solemnes; el propio acto de culto, además de serlo, comienza también a ser una especie de drama sagrado; el sacerdote, el salmista y el pueblo toman parte en él, el cielo y la tierra se tocan. Y es entonces cuando el coro entra en juego, elevando a un nivel superior, por así decirlo, sus propias meditaciones (sobre el texto cantado). El coro es un nuevo actor en la celebración: ni obstaculiza el canto del sacerdote y del pueblo, ni tampoco suplanta al salmista: durante mucho tiempo el coro se contenta con intervenir en los momentos principales, dotando al desarrollo del rito una significación más alta. El coro acompaña las procesiones: la entrada de los clérigos, la procesión del pueblo con las ofrendas, la procesión de comunión. Su canto es artístico. Su melodía se enriquece cada vez más. Los sonidos de los melismas se encadenan sin fin. Muchas veces el canto envuelve la palabra, casi la arrebata. Esto no sería grave mientras la estructura de la misa quedara intacta, porque las intervenciones del coro no eran más que "fragmentos fuera de programa", para servir de decorado y ornamento; a pesar de ello, las músicas del coro cumplían una función, siempre que el núcleo quedara intacto y la palabra no quedase completamente ahogada. La ornamentación musical que proporcionaban los cantos de la *schola cantorum* suponía un enriquecimiento de la liturgia solemne.

Pero la evolución no se quedó ahí. Esto se nota sobre todo en lo concerniente a los cantos intercalados entre las lecturas de la misa. El *salmo gradual* y el *alleluia* eran considerados como una salmodia responsorial dialogada entre el cantor y el pueblo. Cumplían la función de ser una especie de eco de la lectura, o al menos de poner de relieve una idea de la misa del día para alimentar la meditación. Pero poco a poco la *schola* se fue apoderando también del canto intercalado desplegando en él precisamente su arte más elaborado. Entre los seis libros de canto más antiguos

editados por Hesbert (un renombrado especialista beneditino, hacia 1930), solamente el *Cantatorium* de Monza está destinado al uso del salmista. En los otros cinco, los cantos intercalados ya forman parte del repertorio de la *schola*, como demuestra la riqueza y complicación de las melodías de los *graduales*. A partir de esa época el salmo responsorial (en el que el pueblo respondía en un principio al salmista y siglos después a la *schola* con un versículo-estribillo) ya se ha convertido en un *responsum* (responsorio), es decir, en un canto muy adornado, complicadísimo, para especialistas, cuyo texto queda reducido a uno o dos versículos, habiendo desaparecido ya la repetición de la antífona que siempre había entonado el pueblo.

Por primera vez en la celebración litúrgica el pueblo (la asamblea) quedó así reducido al silencio. Pero en las basílicas romanas del comienzo de la edad media le quedaban todavía las aclamaciones, como respuestas a la plegaria del sacerdote, y podía unir su voz al *Sanctus* y al *Benedictus*. Cantaba todavía el *Kyrie eleison*. Aunque la liturgia romana que describe el *Ordo romanus I* ya da la impresión de que la participación del pueblo no se toma muy en serio. Porque en efecto, ya no se habla expresamente de la respuesta del pueblo; para el *Sanctus* se nombra a los subdiáconos como cantores, y el *Kyrie* y el *Agnus Dei* ya se le atribuyen a la *schola*.

El afianzamiento de la dinastía carolingia (ss. IX–X) dio nuevos ánimos a la participación del pueblo en el canto. En aquella época, al menos en principio, se añadía a la parte del pueblo el *Gloria in excelsis* y el *Credo*, además del *Gloria Patri* de los salmos. Y fue por entonces cuando tomó forma la serie de cantos invariables conocida como el *Ordinario de la misa* (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus–Benedictus* y *Agnus Dei*). Pero la reforma carolingia no llegó a imponer de hecho el *Ordinario* como canto del pueblo, porque el latín ya no era la lengua del pueblo. En las explicaciones de la liturgia de la alta Edad Media (siglos 12-13) se designa el *Ordinario de la misa* como cantos del *chorus*. Esta palabra designa, y es fácil demostrarlo, no la *schola cantorum*, que era un grupo dentro del *chorus*, sino todos los clérigos presentes en el *coro* (entendido éste como lugar, bien en el ábside, bien en mitad de las iglesias, como en España). Esto explica y aclara también el término *choral*, que se refería principalmente a los cantos del *ordinario*. A partir del siglo XIII estos cinco cantos del ordinario se consideraron como una unidad, y se empieza a musicalizar todos los cinco en bloque. La *Messe de Nostre Dame*, de Guillaume de Machaud (compuesta hacia 1360) se considera generalmente como una de las primeras composiciones polifónicas de este tipo, mientras que la *Missa de Angelis* (siglos XV–XVI) es el ejemplo más antiguo de composición gregoriana de una misa que abarca las 6 piezas del denominado *ordinario*, todas ellas con una sonoridad semejante.

Los comienzos del canto polifónico datan de la misma época, y por eso surge una nueva institución adaptada a este desarrollo artístico del canto: es el *coro de iglesia*, para el cual se necesitó una especialización de cantores bien formados, clérigos o seglares. Pero en este caso se da una curiosa evolución: en la época anterior se habían introducido en la misa los cantos responsoriales del *propio* (los textos diferentes para cada fiesta: *introitus, graduale, tractus, alleluia, sequentia, offertorium, comunio*, para que estas composiciones musicales pudieran enriquecer la liturgia contribuyendo a darle solemnidad y belleza. Se podía esperar, por lo tanto, que la polifonía encontrase su lugar y se ampliase a partir de estos textos del *propio*. Y al principio se intentaron algunas experiencias en este sentido, pero pronto fueron desapareciendo, porque era muy complicado y trabajoso estar inventando músicas con valor artístico para unos textos diferentes que cambiaban cada día. (Recuérdense como ejemplos las primeras polifonías –finales del siglo XII y comienzos del XIII– de los maestros Leoninus y Perotinus, cantores de la catedral de Nôtre Dame de París, cuyos textos pertenecen al propio de la misa: *Viderunt omnes, Sederunt principes, Alleluia, Nativitas Domini...*). Y ésta es la razón de cambio que se produjo a partir del siglo XIV: la creatividad musical se concentra en las cinco piezas del ordinario, siempre iguales. Ustedes conocen mejor que yo la abundancia de obras de arte que se han creado a partir de esta base, desde Palestrina hasta Bruckner y los compositores actuales. Pero es preciso que reconozcamos que toda esta riqueza se edificó sobre un terreno ajeno, porque **el coro de la iglesia y la polifonía han invadido un espacio que pertenecía al pueblo**. Mientras tanto este había sido sustituido por el *chorus clericorum* (coro de los clérigos), que, a su vez, cedía el lugar al *coro de la Iglesia*, mientras que el Propio continuaba bajo el dominio de la *schola*, o era objeto de abandono y desidia. (*)

Una vez más, y además durante siglos enteros, el pueblo fue condenado al silencio; pero lo que es todavía más grave: se cambió la estructura de la misa y, hay que decirlo claramente, se alteró y trastrocó. El hecho es que en el plano de la estructura de la liturgia la cumbre himnica de la misa se convertía en los días de las grandes fiestas en 'una imagen real de la liturgia celestial', gracias al arte polifónico; y se podría decir lo mismo del *Gloria in excelsis*. Pero la nueva práctica acabó por desequilibrar el *Credo*. Porque ahora, como consecuencia de su larga duración y de su elaboración artística, se convirtió en los domingos y los días de fiesta en la parte más importante, o al menos la más voluminosa de toda la liturgia. Cuanto más valiosa era la música y más perfecta la interpretación, más bello era el *Incarnatus* –al *Resurrexit* ya se le dedicaba menor atención–, y más se resentía, evidentemente, el desplazamiento de las proporciones. Cuando yo terminé por comprender el sentido y la importancia de la Eucaristía como plegaria de acción de gracias de la Iglesia (Jungmann alude aquí a su inmenso trabajo de investigación histórica sobre la misa, la obra de toda su vida), tengo que confesar que, escuchando *Credos* de este nivel artístico me he preguntado a menudo si el *Credo* no ha acabado por asumir la función de *Eucaristía*, porque al mismo tiempo, la verdadera plegaria de acción de gracias, el *prefacio*, ha sido víctima de un empobrecimiento que esperamos, a partir de ahora, que pronto sea reparado. (No olvidar que esta conferencia de Jungmann fue pronunciada en el año 1965, cuando se comenzaba a aplicar la reforma promulgada por la Constitución de Sagrada Liturgia en 1963.)

Ante tal situación, se comprende que el pueblo se haya acostumbrado simplemente a *oír misa*. Pero no ha enmudecido totalmente, porque a pesar de todo ha mantenido viva su fe. En los países germánicos, hacia el final de la edad media el pueblo cantaba todavía en los momentos de la misa en que tenía derecho a cantar desde siempre, es decir, entre las lecturas, y en la *secuencia*, en que cada estrofa en latín iba seguida de una repetición en alemán. Igualmente, en el momento de la predicación, el pueblo cantaba antes o después del sermón. Y cuando en la época de la Reforma, una buena parte del pueblo fue ganada para la nueva fe en gran parte gracias al *chirchenlied* (cántico de iglesia), también hubo entre los católicos hombres perspicaces, por ejemplo Canisius, que pusieron de relieve la importancia del canto en la Iglesia. Pero tal como estaba organizada la liturgia católica, le faltaba espacio vital para el canto. El *chirchenlied* católico no podía desplegarse más que en zonas marginales, y sobre todo en los actos de culto de la tarde. Dentro de la misa, a excepción de la misa solemne cantada por el pueblo en alemán (Deutsches Hochamp), en que era habitual, el pueblo sólo podía cantar durante la misa rezada. Lo cual era como una especie de programa independiente que, en su contenido espiritual, estaba muy alejado del espíritu de la liturgia.

(*) Todavía en mis años de estudiante yo conocí los salmistas, familia de dos o tres músicos 'profesionales' encargados de cantar (mejor dicho, de 'ejecutar') las partes de canto gregoriano, con voces temblorosas y engoladas. Su habilidad para acortar los tiempos de espera 'capando los neumas', es decir, enlazando las primeras notas con las últimas de un melisma muy desarrollado, era considerada como un mérito por algunos componentes del Cabildo y de la Capilla de la Catedral. De ello fui testigo varios años).



Después de este clarificador recorrido histórico, Jungmann recordó las líneas maestras de la reforma del canto litúrgico que el Vaticano II había decretado en la Constitución de Sagrada Liturgia. La mayor parte de ellas eran consecuencia del estudio histórico al que él había dedicado su vida entera, que fue la base teórica sobre la que se afianzó la reforma de la misa que, después de larguísimas, y a veces agrias discusiones, puso en marcha el Concilio Vaticano II.

La conferencia que más aclaró mis ideas en orden a la práctica creativa fue la del holandés **B. Huijbers**, *Valores y límites de la canción en la liturgia*. Escuchándolo, yo me reafirmé en muchas ideas, y por otra parte aclararé muchos criterios que me han seguido valiendo hasta hoy mismo, pues son aplicables a todo tipo de creaciones, religiosas o no, en el campo de la canción. Después de un breve párrafo de introducción para situar el tema de su intervención, comenzaba Huijbers trazando las líneas básicas que definen la canción: los dos grandes tipos de estructura (estrofas seguidas iguales o estrofas seguidas de un estribillo que se intercala); melodía que debe tener suficiente entidad musical (hechura cuidada, inspiración en texto y música, un comienzo y un final bien definidos); equilibrio entre texto y música; melodía sencilla de aprender y de cantar, sin ser facilona ni pedestre: hay que acabar con esas melodías soporíferas que siguen el esquema miles de veces repetido, y ya gastado desde hace varios siglos, regido constantemente por la serie armónica *tónica–dominante– tónica– subdominante– tónica–dominante–tónica*) y crear músicas apoyadas por una armonía sencilla, pero con posibilidades de ser variada por modulaciones que la enriquezcan sin hacerla difícil.

Estas mismas normas deberán regir para la canción o *lied* religioso, cuyo texto debe ser muy cuidado, con un contenido bíblico, lo cual no quiere decir que sea literalmente un texto de la Biblia, sino que contenga cierto lirismo y valor simbólico, muy diferente de un texto que sea un simple enunciado (como ejemplo de lenguaje valdría el *Gloria* de la misa, aunque tiene forma de himno) y que tenga en cuenta el contraste entre estribillo (sencillo) y estrofas (que pueden encerrar alguna dificultad, dado que normalmente serán interpretadas por un solista o un coro dialogando con la asamblea). Escuchando a Huijbers se me venían a la mente constantemente las decenas de melodías creadas por el maestro Arabaolaza, en las cuales siempre se unía la sencillez a la inspiración musical. Para crear una buena melodía, comentaba el ponente, hay que llamar, sí, a la inspiración, pero no sólo para el comienzo, sino para que no se aleje hasta el final. Muy a menudo hay que dejar el lápiz y el papel, pararse, olvidarse, y volver de nuevo pasado un tiempo. Muy a menudo el camino que habíamos perdido se nos muestra después diáfano y claro, y nos decimos: ¡pero cómo no se me ocurriría ayer, si estaba clarísimo! Abundantes ejemplos musicales ilustraron cada uno de los puntos principales de la intervención de Huijbers.

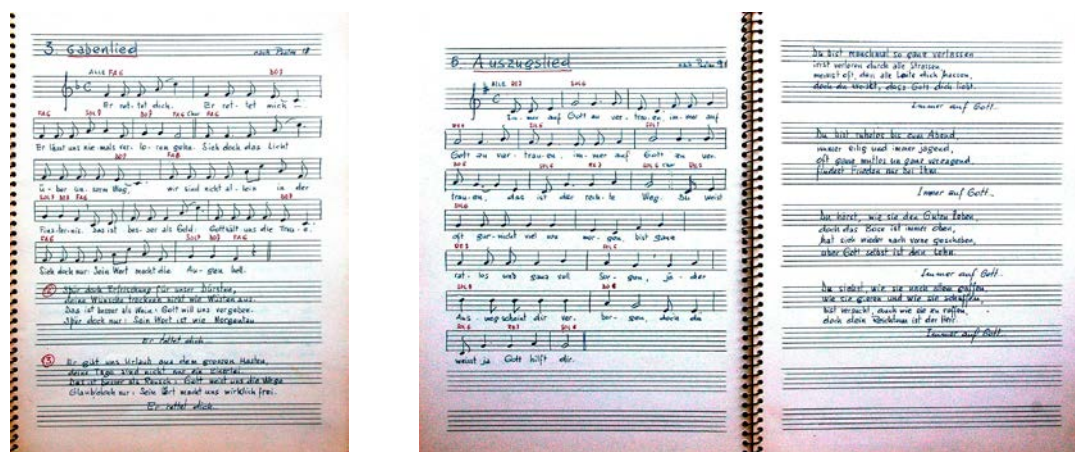
Me interesó también mucho **la ponencia de R. Reboud**, maestro de capilla de la catedral de Amiens, del que ya había recibido lecciones en el cursillo al que me referido en el tramo II (2), que versó sobre el uso de los instrumentos en las celebraciones litúrgicas. Traduzco literalmente este párrafo de su intervención:

“Para emitir un juicio acerca de la aptitud de un instrumento como acompañante de la voz es necesario desechar ideas preconcebidas. En otro tiempo se diría: es apropiado para el acompañamiento todo instrumento que en su sonoridad se aproxime al órgano, y en la medida en que se le aproxima; y es inapropiado para el acompañamiento todo instrumento que se diferencie del órgano, y en la medida en que se diferencia. Pocos músicos y liturgistas estarían hoy de acuerdo con esta propuesta. Porque es cierto que el órgano, al ayudar a mantener el canto (en su entonación y ritmo), también lo constriñe, lo encuadra, y a veces lo encubre. Parece que hoy se va estando más a favor de una dicción y una acentuación más libre de los textos al cantarlos. [...] ¿Por qué no podría admitirse hoy una percusión discreta, ejecutada con un pequeño tambor, un timbal, una guitarra, incluso una campanilla o un triángulo? Los ritos orientales (en particular el etíope), los cantos populares andaluces, utilizan con toda naturalidad martillos, campanillas, cajas chinas, etc. Un toque suave sobre un pequeño tambor alternado de vez en cuando por un timbre claro; ¿no podría ser el mejor acompañamiento de una salmodia isócrona en una lengua actual? Ello vivificaría el ritmo sin encubrir el texto bíblico. Por el momento no voy más lejos: me basta por ahora abrir una línea de reflexión y de búsqueda”.

Muy interesante y sugerente me resultó también escuchar **la lección del alemán Erhard Quack** sobre *El papel del coro y el empleo de la polifonía*, que después de un breve recorrido histórico trazó claramente los criterios por los que se debe regir la integración de la coral en los actos litúrgicos, que nunca debe sustituir a la asamblea en el canto de las partes que le son propias, o bien cantar en diálogo con ella en los momentos en que lo permite la estructura de los textos. Pero además fue sobremanera interesante el punto final, en el que bajo el título *Nuevas músicas* dejó muy claros los criterios que, a su juicio, deberían marcar el estilo musical de las obras corales. Resumo casi literalmente el final de su intervención:

“Termino con unas palabras acerca de las nuevas composiciones litúrgicas con intervención del coro. La Iglesia no fija aquí límites estrechos, sino que aprueba todas las formas de arte verdadero, siempre que muestren las cualidades requeridas para que sean admitidas en un acto de culto. Es indudable que el elemento conservador está fuertemente implantado en la Iglesia. Pero hoy, precisamente, la Iglesia se esfuerza en expresar las verdades de siempre en un lenguaje nuevo. Una música litúrgica que quiera llegar hasta el hombre de hoy debe tener en cuenta la variedad de las capas sociales que están representadas en las asambleas que acuden a los actos litúrgicos y las influencias que acaban conformando su forma de pensar y sus gustos: el apego a formas estéticas añejas, la supervivencia efectiva del arte de la canción popular, sin olvidar las formas y los medios de expresión de origen extranjero que difunden hoy los medios de difusión masiva. Ello no quiere decir que haya que imitar los viejos estilos musicales o contentarse con la herencia musical popular tradicional, o copiar estilos exóticos como músicas hindúes o jazz americano. La aceptación sin más del espiritual negro interpretado con los arreglos que le son propios es tan ilusoria como la imitación mimética de un estilo histórico. Una creación musical novedosa podrá sorprender, incluso desconcertar, pero no tendrá por qué ser rechazada como si estuviera en desacuerdo con la asamblea y su servicio litúrgico.”

Pero lo más sorprendente de la aportación de Quack fue el final, porque nada más terminar hizo escuchar un disco de cantos negro-espirituales de los más conocidos, interpretados por un coro joven alemán, con una instrumentación 'descaradamente jazzística', basada en una banda de metales y ritmo de batería totalmente 'profanos', por así decirlo, y un texto actualizado, acorde con el tiempo litúrgico de Adviento. El desconcierto del auditorio fue manifiesto. Al principio todo el mundo escuchó en silencio, pero poco a poco se fueron percibiendo murmullos y gestos de desaprobación y de protesta, mezclados con llamadas al silencio y al respeto a quienes queríamos escuchar. Este fue un final desconcertante para muchos, pero sugerente para no pocos. Nadando hábilmente entre dos aguas al final de su intervención, y haciendo escuchar aquella interpretación, es indudable que Quack sembró unas inquietudes que con el tiempo han ido dando sus frutos, abriendo la puerta a experiencias novísimas en aquella época. Algún tiempo después me pude hacer con una grabación de una parte de aquel disco y me entretuve en transcribir algunas que todavía conservo en un cuaderno. Traslado aquí dos de ellas como ejemplo.



. Dos salmos 1. Gabenlied 2-3. Auszugslied

Como puede verse, se trata de cantos muy sencillos, tomados del repertorio del *gospel*, a cuyas melodías se han adaptado traducciones de algunos salmos, y muy fáciles de interpretar, por su estructura de estrofa y estribillo, por un pequeño grupo que canta las estrofas y un coro general que responde con el estribillo. La base instrumental está integrada por un conjunto de viento, contrabajo y batería, en el estilo convencional Dixieland. Precisamente esta fue la sonoridad que sorprendió y desconcertó a buena parte de los asistentes al congreso de Friburgo. En cuanto a la estructura, sigue la alternancia de estrofas (*alle*) y estribillo (*chor*). Los textos son versiones libres de salmos, acomodadas al ritmo de los temas originales. De un segundo disco titulado *Freut euch der Herr 1st nah* (*Jazzmesse für die Adventszeit*), sólo conservo la transcripción del comienzo, cuyo tema musical es el del conocido *Jerico* (*Joshua Fit The Battle of Jerico*) que lleva como título *Einzugslied*. A pesar de que no conservo la copia, es el que más se me quedó en el recuerdo.

La experiencia de escuchar estos cánticos con un revestimiento que se calificaba como 'profano', unida a otras posteriores a las que me referiré

mas adelante, me abrió un interrogante que nunca se me había planteado con claridad: si sería posible compaginar un cántico con funcionalidad litúrgica con un revestimiento musical diferente de los que hasta entonces siempre se habían venido componiendo dentro de la estética sobria de las sonoridades gregorianas, los sonidos de los órganos y la interpretación vocal que combina los coros unisonales con las polifonías.

Espanoles en Friburgo

Termino ya esta crónica sobre aquel acontecimiento, que tanta influencia tuvo sobre mi futuro, recordando a algunos españoles que también acudieron al Congreso.

Para mi sorpresa y alegría alguien me presentó nada menos que al **P. José M^a Alcácer**, cuyas canciones había yo cantado desde mis primeros años de internado y cuyas obras para órgano, ejemplo de música inspirada y magistralmente escrita, había yo interpretado infinidad de veces y tenía por entonces en mi repertorio. Se le notaba mayor, pero lleno de viveza y cargado de proyectos musicales. Lo acompañaba un colega de su congregación, que fue quien me lo presentó. Mi nombre no le sonaba, ni tenía por qué, evidentemente. Pero yo le testimonié la alegría que me produjo conocerle, y cuando le entoné una de las canciones de su libro se puso a cantar conmigo con evidente emoción. Desde mi primer año de internado en Calatrava (Salamanca), al que he hecho referencia en el tramo I, tengo en mi memoria el villancico *Se han ido los pastores* –nº 34, p. 190–, integrado en una colección de otros 40 que muestran una creatividad inagotable, una inspiración que le respondía siempre que la llamaba. Es lástima que muchas de las melodías de aquella obra no hayan podido pasar al repertorio postconciliar a causa de unos textos que son fruto de aquel tiempo de actos religiosos contagiados por una piedad sentimental, individual, razón principal por la que no pudieron ser asumidos como cantos funcionales después de la reforma litúrgica. Alcácer, sin duda el músico más prolífico de su generación, no se quedó en aquella primera etapa, sino que siguió escribiendo, con infatigable empeño, todo género de canciones y obras de música religiosa.

Enseguida me invitó en aquel encuentro a que conociera sus últimas composiciones: traía una carpeta con varias decenas de salmos ya preparados para la edición. No me queda recuerdo de aquellas músicas, que sin duda serán buenas, porque apenas me permitió más que hojearlas un poco por encima. Creo yo que él se había inscrito en el Congreso con la intención de tomar contacto con alguien que le pudiera permitir la difusión de lo que entonces traía entre manos: la invención de melodías para el canto de los Salmos. Como no he vuelto a saber nada de él, al recordarlo ahora he entrado en *Internet* y he comprobado, con admiración pero sin sorpresa, que ya en la (pen)última etapa de su vida dedicó toda su inagotable inspiración a crear melodías para todos los textos oficiales de la liturgia en español. Su obra *Salterio*, de la que me mostró el inicio, abarca la musicalización completa de los 150 salmos. Pero después de terminarla siguió infatigablemente componiendo melodías para todos los textos oficiales que la Comisión Episcopal de Liturgia fue editando a raíz de la aplicación de la Constitución de Sagrada Liturgia promulgada por el Vaticano II. Posteriormente compuso las melodías (y acompañamiento de órgano, supongo,) de todos los textos de los tres ciclos del *Salmo responsorial*, así como todos los del breviario completo en su forma actual,

que cubren todos los tiempos del año litúrgico: antífonas, salmos e himnos. El compositor Enrique Sanz, que escribe la reseña en la *red* de la obra *Himnos Litúrgicos (Cuaderno II)* a petición del P. Boyero, que está tomándose el trabajo de copiar (parece que se debe entender en escritura informática, que permita escuchar los sonidos) toda la música que el maestro dejó escrita, coloca en su lugar, en pocas palabras, la dimensión y la talla de este gran músico que fue Alcácer. Y no puede menos de cerrarla con una pregunta que el mismo P. Boyero le hace: '*¿Qué puedo hacer con tantas y tan buena obras, en gran parte todavía desconocidas? Ahí están, dormidas en el archivo*'. Y ahí queda la pregunta –concluye Sanz–.

Yo creo que esa pregunta tiene una respuesta bastante sencilla para quienes conocen el vuelco que ha dado en las cuatro últimas décadas la edición impresa y discográfica del nuevo repertorio de canciones religiosas. Como he de volver con detenimiento sobre este tema, dejo también yo la pregunta en suspenso. Porque ¿cuál es la explicación de que las canciones de un músico como Alcácer las cantasen durante más de treinta años millones de personas, y de que en pocos años su nombre y su obra posterior, de calidad tan buena como la de la primera, no haya podido salir del archivo en que él las dejó? Ahí queda la pregunta, digo yo también. De momento, pues volveré sobre este tema.

Conservo también otro recuerdo, algo más confuso, de haberme encontrado y saludado el día de la llegada con algunos españoles pertenecientes al Instituto de Pastoral Pío X de Tejares, que había puesto en marcha una editorial de fichas de cánticos nuevos, con los que yo había colaborado algún tiempo antes componiendo la música de algunas antífonas para la edición de los salmos de J. Gelineau en español, como he referido en el tramo II-1. Evidentemente, este Congreso era para ellos muy importante, por los contenidos teóricos, por el conocimiento de las últimas creaciones de los músicos más renombrados de Europa, y por los contactos personales que siempre surgen en este tipo de encuentros. De hecho el grupo de Tejares, del que el compositor Tomás Aragüés siguió formando parte todavía algún tiempo como el más prolífico creador de todo tipo de cánticos aptos para las celebraciones litúrgicas en castellano, fue durante varios años uno de los principales focos de difusión de los nuevos repertorios. Las grabaciones sonoras de *Discoteca Pax*, que colaboró con este grupo, fueron un buen instrumento de difusión del nuevo repertorio que tenía que adaptarse al nuevo ordenamiento de las celebraciones litúrgicas promulgado por el concilio Vaticano II.

Pero el contacto más importante entre todos los que establecí durante el Congreso fue el que tuve con el P. José M^a Martín Patino, a la sazón Director del Secretariado Nacional de Liturgia, organismo vinculado a la Comisión Episcopal Española. Me abordó poco después de haber escuchado mi ponencia y se me presentó citándome su cargo. Me hizo varias preguntas sobre mi trayectoria y sobre las músicas que traía entre manos, y pidiéndome colaboración para los proyectos de reforma de los que estaba llevando a cabo. Supongo que fue Gelineau quien le dio algunos detalles sobre mí, pues yo de nada lo conocía y sin embargo él sí sabía ya algo de mí. Después de un intercambio en el que me hizo muchas preguntas sobre música, me emplazó y me comprometió para una reunión en la que se iban a examinar y valorar los recitativos melódicos de todas las partes de la misa que debe entonar el celebrante en las misas cantadas. Tarea nada fácil, pues había que combinar la inspiración melódica y la

imitación de las sonoridades de los recitativos gregorianos, pero sobre la base de la lengua castellana, y que se habían encargado a algunos músicos cuyo nombre no constaba. Poco tiempo después recibí la llamada y viajé a Madrid para cumplir este cometido. Entre los diez o doce convocados para calificar los inventos me tocó además ejercer de cantor, tarea que compartí con Ismael Fernández de la Cuesta. Las melodías que elegimos, casi por unanimidad, eran, sin duda alguna, las mejores entre todas las presentadas, y pasaron, junto con los textos al misal en castellano. Pero esto no fue todo, porque Patino me encargó poco después la composición de las melodías para el *Salmo responsorial del ciclo B* del nuevo misal, **opus 10** de mi catálogo de obras. Allí pueden leer el comentario quienes se interesen por esta obra. Durante algún tiempo estuve vinculado a la labor del Secretariado Nacional de Liturgia, no sé si con un nombramiento escrito (no lo conservo) o de palabra, pues la relación con Patino continuó todavía algún tiempo más. Redactando estas líneas (25-9-2012) he podido tomar contacto telefónico con él y saludarlo, recibiendo la alegría de que goza de buena salud y enterándome de que está escribiendo un libro relativo a una época de grandes cambios en la Iglesia, de la que él fue un testigo excepcional, al estar en contacto muy estrecho con el obispo Vicente E. Tarancón.

Músicas en la parroquia

Mi actividad musical en las liturgias de la parroquia fue muy escasa durante los dos cursos que residí allí. El único acto donde se cantaba era la misa dominical solemne, que se celebraba a las 12, presidida siempre por el párroco. El repertorio de cánticos no era muy amplio, pero cumplía bien la función de la canción dentro de la liturgia dominical. La mayor parte de los compañeros de la comunidad los conocían todos, ya que formaban parte del repertorio que habían aprendido en sus años de estudios. Todos ellos, con un oído bastante correcto, dominaban el oficio de entonar los cánticos y decir las moniciones oportunas para que la asamblea participara en la celebración. A diferencia de nuestras misas mudas, en las que en la mayoría de las parroquias comenzaban por entonces a escucharse algunas composiciones, sobre todo las que musicaban las partes fijas (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei*), pero todavía estaba vigente el latín (se concedió un tiempo de espera para la obligación de los nuevos textos oficiales), o bien se recitaban estas partes en la traducción oficial. En Francia el repertorio ya era muy amplio, y además mucho más cuidado en textos y músicas, no sólo el más reciente, fruto del trabajo de los músicos liturgistas (hay que volver a recordar a



Foto histórica de Boëllmann al órgano de St. Vincent de Paul

Gelineau, Julien, Deiss. Reboud, etc., que ya he citado en el tramo anterior), sino también el de creación más reciente, pero anterior a la reforma litúrgica, y también el tradicional y popularizado, del cual siguieron valiendo una buena parte de las canciones. Por razones obvias, pues yo no dominaba el francés, yo no ejercí nunca como animador musical de la asamblea, a pesar de que me habría sido muy fácil en el aspecto musical.

La suerte de escuchar y conocer a Marcel Dupré

Lo que sí hice de vez en cuando fue ejercer como organista, pues el titular (no recuerdo su nombre), buen profesional, que había sido alumno de Marcel Dupré, cuando se enteró de que yo podía sustituirle, varias veces me pidió el favor de suplir su obligada ausencia acompañando a la asamblea en la misa dominical, tarea que yo realizaba con sumo gusto, dada la gran calidad del instrumento: jamás había yo puesto mis manos sobre un Cavaillé-Coll. Se añadía a éste el hecho de que yo estaba poniendo mis manos sobre el mismo instrumento del que, unas cuantas décadas antes, había sido titular nada menos que L. Boëllmann, cuya obra *Horas místicas* había yo aprendido casi de memoria desde mis primeros años de organista. Tan buenas migas hicimos el organista titular y yo, que ya al final de mi estancia, cuando se enteró de que me quedaba poco tiempo, quiso agradecerme el favor

que le había hecho substituyéndolo con el mejor obsequio que se le pudo ocurrir: me llevó consigo un domingo a la iglesia de St. Sulpice para que pudiese ver y escuchar de cerca a su antiguo maestro. Así que fijado el día, nos dimos cita a la puerta de la inmensa mole de aquel edificio singular, donde él ya me estaba esperando. Subimos al coro, y nos situamos casi en primera fila (éramos por lo menos



Foto de Marcel Dupré al órgano de St. Sulpice

una docena de oyentes-videntes), a dos metros de la consola única, de 5 teclados, del soberbio instrumento, cuyo sonido llenaba las inmensas naves del templo, como pudimos comprobar. Terminada la misa, era por lo visto la costumbre que varios privilegiados presenciaran al maestro escuchando y viendo una improvisación. La de aquel día duró unos diez minutos, durante los cuales yo me quedé medio absorto, sin acabar de creer lo que estaba viendo y oyendo. Ver a aquel hombre dominando un instrumento de tamaño desmesurado, del que extraía todos los matices y timbres, tan pronto torrentes de sonido como voces lejanísimas, que rebotaban en las bóvedas inmensas, me causó una impresión imborrable, a la par que comprendía que aquella mente y aquellas manos y pies que estaba viendo lograban algo inalcanzable para la mayoría de los profesionales del órgano.

¡Una guitarra sonando en una misa!

El segundo año de mi estancia en la parroquia me proporcionó una sorpresa, a la vez que una experiencia musical cuyas consecuencias fueron para mí muy importantes algún tiempo más tarde, pues me confirmaron en las ideas que había escuchado a algunos de los conferenciantes del congreso de Friburgo, poniendo un punto de interrogación en mis convicciones y criterios musicales. El hecho fue que vino a formar parte como residente en la comunidad de curas de la parroquia un nuevo miembro, que ejercía su tarea pastoral como socio activo del colectivo sindical de conductores de grandes vehículos, sobre todo autobuses. Venía a descansar un año, pues el ámbito y tiempo en que su labor se desarrollaba era, como puede suponerse, muy agotador por varios motivos, y entre otros el de los horarios de trabajo. Y la suerte fue para mí que Maurice Devesieux, éste era su nombre, era también músico. Había hecho algunos estudios de música en su juventud, y recientemente su trabajo musical se había encaminado hacia la composición de canciones de contenido religioso, humanístico, testimonial, como se las quiera llamar. Ya me he referido a este repertorio en el tramo 2-III, cuando he nombrado a Duval y Soeur Sourire.



Jacques Brel: *Le diable*

Dominaba la guitarra como instrumento rítmico y tenía una voz agradable, bien afinada y timbrada, con la que cantaba un amplio repertorio de canciones, siempre en una línea de contenido social, de las que poco tiempo después dimos en llamar canción-protesta. Cantaba de memoria lo mejor del repertorio de Brassens, Brel, al que conocía personalmente y de quien era amigo, de Bécaud y Aznavour. De vez en cuando, para cambiar de registro, cantaba a los clásicos Trenet y Chevalier o, por pura diversión, a los que entonces empezaban a despuntar como proto-rockeros, como Hallyday y Antoine. Y en la línea de la canción-testimonio, de contenido más directamente relacionado con el mensaje cristiano, él estaba al corriente de lo último, y me hizo conocer el repertorio de Didier Rimaud, le Père Bernard, Guy Thebaud y Marie Claire Pichaud. Conservo todos estos cuadernos, que adquirí en *La Procure Générale*, a la que iban a parar la mayor parte de mis ahorros, y con él los canté muy a menudo.



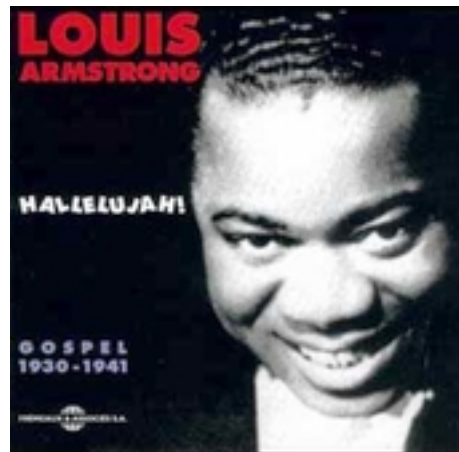
Album y primera canción de Marie Claire Pichaud

También yo me aficioné al repertorio de Brassens y Brel, de los que llegué a aprender de memoria varias canciones y canté después muchas veces. Ni que decir tiene que Devesieux y yo trabamos muy pronto buena amistad e intercambiábamos con frecuencia nuestras opiniones acerca de los caminos que debería seguir la canción de contenido religioso. Desde luego él iba mucho más lejos que yo, y tenía el presentimiento y el convencimiento de que había que introducir el ritmo en los cánticos litúrgicos, sobre cuando las celebraciones se hacían en una dimensión 'doméstica' es decir, en un pequeño oratorio, capilla o recinto y con un grupo pequeño de asistentes, como tantas veces ocurría en los ámbitos en que sus colegas lo hacían muy a menudo.

Precisamente en esta línea y estilo él había compuesto unas cuantas canciones con textos muy cuidados, que sonaban muy bien, tanto en la melodía como en el arreglo armónico, acompañadas con su guitarra, manejada por él muy diestramente. Me las hizo escuchar varias veces. Y dio un paso más: en una de las reuniones de trabajo de todo el equipo propuso hacer una experiencia de canto con acompañamiento rítmico de guitarra en la misa solemne dominical. Por supuesto, el acuerdo fue general: se trataba de una experiencia pionera, y a ello estaba muy acostumbrada la *Congrégation des Fils de la Charité*, que siempre había ido a la cabeza de las experiencias de vanguardia. El acuerdo final fue preparar bien la realización, ensayando y cantando previamente los estribillos de los cánticos (un canto de entrada y un canto de comunión), acompañándolos al órgano, como siempre se hacía en la liturgia de la misa solemne dominical. Como el acompañamiento de órgano no estaba escrito, el organista titular me cedió gustosamente sustituirlo 'para acompañar unas canciones que había compuesto el P. Devesieux', cosa que hice con bastante facilidad leyendo la melodía, en la que había anotado la armonía cifrada que había escrito el autor. Otro compañero que había memorizado las canciones dirigió desde el ambón el canto de la asamblea, que cantó el *refrain*, el coro que se repite en cada estrofa. Devesieux se puso a mi lado, junto al órgano, y desde allí cantó las estrofas. Guitarra y voz sonaron por la amplificación, captadas por un micrófono. A mí en particular, no sólo no me desagradó la mezcla, sino que me resultó novedosa y muy sugerente. Muy al contrario, esta 'novedad' no entraba en la cabeza del organista, ni en sus costumbres, ni su profesionalidad le permitía hacerlo él mismo, y menos cuando le dijeron que Devesieux iba a acompañar también con la guitarra. Él se quedó abajo escuchando, y después me manifestó que aquella experiencia no le gustaba, y que él no iba a acompañar nada que no estuviese escrito. No obstante se mostró respetuoso y cortés, aunque un tanto distante cuando R. Chabrel, el párroco, le pidió su opinión.

Al poco tiempo, casi al final del curso, Devesieux grabó en un disco cuatro de las canciones que tenía escritas. Había conseguido permiso de sus superiores para hacerlo y encargó los arreglos instrumentales a un amigo que se movía en el ámbito de los estudios de música. Ensayó las voces con un grupo de cantores y cantoras, del cual formé parte, y cuando estuvo bien aprendido el repertorio, fuimos a grabar a un estudio cuyo nombre no me quedó en la memoria. También el disco se me ha extraviado, con lo cual no puedo dar razón del contenido. Por vez primera entré en un estudio de grabación y conocí lo arduo y pesado de esa tarea, por muy bien que se hayan ensayado las canciones. Y también quedé muy extrañado y

sorprendido por aquella manera de descuartizar el contenido sonoro de un disco grabando las diferentes partes por etapas, primero los arreglos instrumentales y después, escuchándolo por un pequeño altavoz, la parte vocal, que es lo que los cantores fuimos a realizar en el estudio. Aquel segundo año también lo aproveché para escuchar y grabar programas de jazz que se emitían por la frecuencia modulada de Radio France. Gracias a mi estupenda radio, regalo de la gente del campamento alemán (lo cuento en el tramo III (1) pude grabar algunos de ellos, presentados y comentados por dos especialistas que, para aquella época, estaban en la avanzadilla de los estudiosos del jazz. También en este campo me orientó y ayudó Devesieux. Por vez primera pude escuchar y grabar un disco de Django Reinhardt, de quien él era devoto, y copiar cuatro discos de espirituales negros, que él me prestó y grabé (y conservo), mezclados en una secuencia que he escuchado infinitas veces. Uno de ellos está interpretado por Louis Armstrong, que canta y crea variaciones de cada tema con su trompeta, y otro por The Golden Quartet, universalmente conocidos por su capacidad de crear armonías y ritmos complicadísimos con el único recurso de sus voces, que tantos otros grupos han imitado después.



Discos de Armstrong y The Golden Quartet

Toda aquella serie de experiencias vividas en poco tiempo se me quedó muy grabada y volvió a hacer aflorar en mi mente la pregunta que desde el congreso de Friburgo bullía en mi cabeza: ¿Había un nuevo campo de posibilidades musicales, que de momento me resultaba arriesgado, porque removió todos los principios que yo creía tener claros sobre la música religiosa? Allí, entre el fondo de mis devaneos musicales, me quedó flotando esta duda, que de vez en cuando emergía y se me presentaba con fuerza. Hasta dos años después no terminaron de aclararse mis ideas, pues conocí todavía otras experiencias diferentes. Fue aquella la época en que empezaron a germinar los *Salmos para el pueblo*.

Cantar con los paisanos emigrantes

Durante los dos años que pasé en Clichy conocí no más de doscientos españoles que residían en aquel distrito, cuya población superaba ya los 50.000 habitantes, aunque había muchos más. A pesar de que procuré por todos los medios entrar en relación con ellos, era esta una tarea muy difícil. Los primeros contactos los hice sobre todo con la ayuda de mis compañeros, que en su trato con la gente se enteraban de que en tal lugar o en tal otro vivía un español y me daban los datos. Además mi relación con los que conocí se reducía a muy poco, porque escaso era el tiempo de que yo disponía. Pero sí pude darme cuenta de la condición de estrechez en que vivían, normalmente en una habitación compartida por varios, con

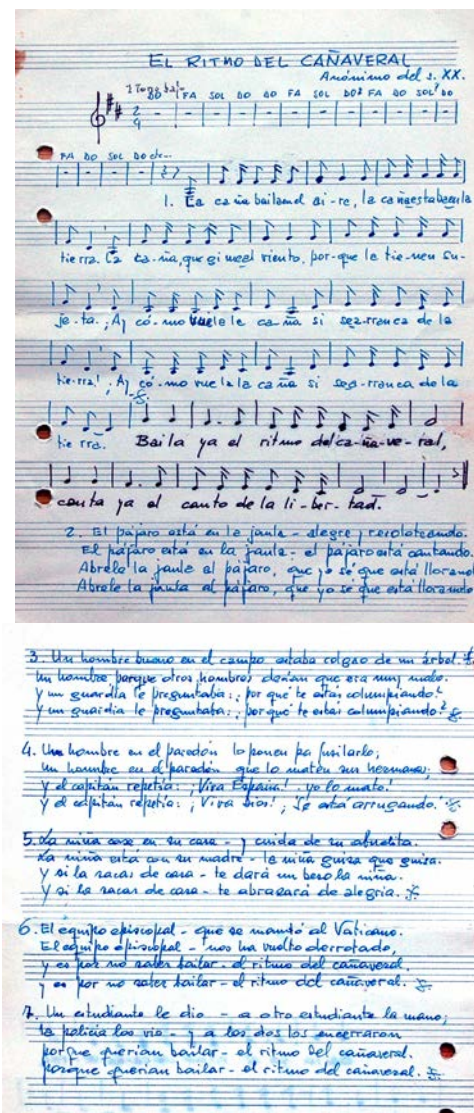
derecho a cocina y servicio. Tan sólo conocí un caso de un matrimonio joven que vivía con cierta holgura, él español y ella francesa. La solidaridad entre el grupo que llegué a conocer era muy fuerte, y gracias a ella podían, primero encontrar un trabajo que otro conocido o amigo les buscaba, y segundo para compartir por breve tiempo residencia en los primeros meses, hasta que encontraban una 'chambra', pues las leyes francesas eran en este aspecto muy estrictas y el control policial muy frecuente. A mí me recibían en general con amabilidad, y a menudo me invitaban a tomar parte en la comida el domingo, que era el día libre para casi todos. Pero la verdad es que yo sentía vergüenza al comparar las facilidades que yo había tenido con la estrechez en que ellos tenían que vivir. Así y todo, con la distancia que da el tiempo, creo que conseguí transmitirles un testimonio sincero de amistad y aprecio. Que era cuanto podía hacer, dada mi situación precaria en tiempo y transitoria en residencia.

Pero volviendo a la música, que es el tema del que estoy tratando, sí puedo afirmar que la guitarra me sirvió de gran ayuda para establecer una relación de confianza, y para comunicarme y compartir un poco de alegría con unas personas que vivían trabajando duramente y ahorrando todo lo que podían. Un día se me ocurrió llevar la guitarra a uno de estos encuentros y, a la hora del café y los licores, cantar algunas de las canciones tradicionales que yo sabía, sobre todo de las de Salamanca y Zamora, pero aunque les sonaban a algo muy español, no las sabían, y aquello parecía un concierto de un cantautor. Mas cuando de pronto se me ocurrió entonar el *Porompompero*, el grupo entero de oyentes se convirtió en un coro. Poco al día estaba yo en este género, pero todavía pude acompañarles con ritmo y acordes en otras que me fueron indicando y sabían de memoria, como *Mi carro me lo robaron*, último estreno, por entonces, de Escobar, que ya conocían, y yo también, *El Emigrante* (¡cómo no!, esta la cantaron como un himno autobiográfico), *Cuatro cascabeles*, *la Campanera*, *Camino verde*, *Pasodoble*, *te quiero*, *Sombrero en mano*, y como final obligado *Asturias, patria querida*. Después de aquella inesperada y exitosa sesión, comprendí que necesitaba ampliar el repertorio para estas sesiones, y busqué la ayuda de mis hermanas, que por carta me enviaron un listado elemental de letras de algunas de las canciones más conocidas, como el pasodoble *Francisco Alegre*, algunas coplas: *Penita pena*, *La Zarzamora*, *Soy minero...* vales como *Canta y no llores*, *Clavelitos...* algunos boleros como *Dos cruces*, *Bésame mucho*, *Solamente una vez*, *Angelitos negros...* En fin que tuve que poner en la reserva mi repertorio de canción testimonial y de protesta, y más abajo el litúrgico, que para aquellas veladas eran inservibles, y tuve que memorizar las letras, ritmos y armonías de este nuevo género, que tanto ayudaba a los emigrantes a mitigar la obligada ausencia de la madre patria. Y tengo que confesar que le llegué a coger gusto a estas sesiones, que cada vez se fueron prodigando más, y que me ayudaron a integrarme como un emigrante más en aquellos grupos que se formaban en las 'chambras' donde tantos españolitos tenían que consumir su vida trabajando para subsistir y ahorrando para ayudar a sus familias. De vez en cuando vi asomar alguna lágrima, y yo mismo quedé contagiado de una especie de nostalgia de la que me era difícil librarme, pues también, aunque por motivos diferentes, yo me encontraba lejos de mi familia y de mi gente amiga, es más, con cierta incertidumbre de lo que iba a ser de mi vida cuando me tocara volver a mi tierra.

Antes de regresar todavía pude convivir dos semanas con los curas de otra comunidad que ejercían su ministerio en Villeneuve St. Georges. Las condiciones allí eran todavía más complejas y difíciles, pues se trataba de un ambiente mucho más extremo en todos los sentidos. Como yo asistía como observador y aprendiz de muchas cosas, y ellos lo sabían, me procuraron todo tipo de asistencias a reuniones y contactos con toda clase de gente. Allí precisamente pude conocer a un veterano socialista, Antonio Blanca, emigrado forzoso de la guerra civil, economista de gran prestigio, que trabajaba en un Banco y también como experto en el Ministerio de Economía. Me lo presentó uno de los curas que lo conocía, pues él asistía de vez en cuando a las reuniones de uno de los grupos de trabajo de la parroquia. Mucho se alegró aquel hombre de conocer a un cura español que en nada se parecía a los que él había conocido en la preguerra civil española. Como yo también me alegré de conocer de cerca a un verdadero socialista, y de comprobar su rectitud moral y su deseo de poder contribuir a la reconstrucción del país que tuvo que abandonar, si un día llegara a ser posible. Yo traté de comunicarle la seguridad de España estaba cambiando muy deprisa, y de que a este cambio también estaba contribuyendo una parte del clero cada vez más numerosa. También en este caso la guitarra, que me llevé conmigo, fue un buen instrumento para transmitir emociones. Vi asomar alguna lágrima en el semblante del veterano socialista cuando escuchó unas cuantas tonadas de mi repertorio de folklore popular, alguna de las canciones con contenido social que por entonces yo comenzaba a aprender (el *Canto del Cañaveral*, la *Canción del Che Guevara*), y poesías de Blas de Otero y de Bertold Brecht para las que empezaba a tantear inventos melódicos que después pasaron a discos. En resumen, aquella estancia breve e intensa fue un buenísimo final de mi paso por Francia, corto pero muy fructífero, y no sólo en la música.

El final del curso y de mis estudios

Durante los dos últimos meses se multiplicaron las experiencias. El aspecto académico quedó resuelto con los exámenes finales, que me trajeron la obtención del título de *Peritus Sacrae Liturgiae*. El Director nos repartió a los que terminábamos un boletín con el resultado académico de nuestro currículo y nos advirtió de que si en algún momento necesitábamos algún certificado lo pidiéramos a través de la secretaría del Instituto. Mis



El canto del cañaveral

También cerca del final de curso, creo recordar que fue por las vacaciones de Pascua, tuvo lugar un encuentro que algún tiempo después abrió puertas y vías de conocimiento a las nuevas músicas que yo traía entre manos. El hecho fue que mis compañeros Tomás y Purita invitaron a Casiano Floristán, Director del Instituto de Pastoral, ubicado ya en Madrid, a pasar un fin de semana con los cuatro alumnos españoles alumnos del Instituto de Liturgia. Lo acompañaba Luis Maldonado, también profesor en el Instituto. Nuestro lugar de encuentro fue la parroquia en la que residía Tomás, donde había un buen grupo de españoles, muchos de ellos relacionados con el ambiente universitario. Considero también una gran suerte haber conocido a aquellos dos hombres, al los que tanto sigue debiendo la renovación pastoral que puso en marcha buena parte de la Iglesia en España en las décadas siguientes al Vaticano II. El repentino deceso, hace tres años, de Casiano Floristán, fue para mí una noticia muy triste, pues precisamente algún tiempo antes habíamos restaurado una relación perdida durante mucho tiempo. Los dos o tres días que los dos permanecieron allí tuvieron una gran importancia para nosotros, pues nos hicieron conocer un campo amplísimo en el que podíamos ejercer nuestro trabajo y poner en práctica lo que en nuestro paso por el Instituto habíamos aprendido y vivido. Con aquella visita quedamos todos en cierto modo vinculados al Instituto de Pastoral, vinculado a la Universidad Pontificia de Salamanca y ubicado en Madrid. La música y su importancia en la renovación litúrgica fue uno de los temas que salieron a colación, y allí tuve yo la ocasión de ponerlos al corriente de las experiencias nuevas que por entonces llevaba a cabo M. Devesieux, y de las ideas que desde hacía algún tiempo estaban rondando en mi cabeza, que les interesaron mucho.

[illegible]

31

para los últimos compuse una fórmula ya descaradamente rítmica, no sin una especie de reparo de conciencia, pues me estaba pareciendo como que traicionaba mis principios. Mis compañeros me habían dado su aprobación, y sonaron en aquella ocasión, por vez primera, las melodías del *Salmo 28* y del *Cántico de Isaías*, que después incluí en el disco de los *Salmos para el pueblo*. Yo mismo canté las estrofas, acompañado por un discreto ritmo de percusión, que interpreté en unos bongós, mientras la asamblea intercalando las respuestas *Gloria al Señor* y *Te alabamos, Señor, porque has salvado a tu pueblo*. Como tuve que sentarme para poder acompañarme, nadie se dio cuenta de que aquel fue para mí un arriesgado paso adelante que literalmente me hacía temblar las piernas. Pero después de los primeros compases superé mis temores y canté cada vez con mayor seguridad.

Aquel encuentro terminó con un succulento y abundante ágape a cuya variedad de sabores contribuimos todos, aportando cada uno lo que pudo y se le ocurrió. Después siguió la fiesta, ya con todo tipo de cantos, relatos y chistes, hasta altas horas de la noche. Donaciano y yo perdimos el último metro y el postrer autobús, y decidimos volver a nuestras casas a pie. (Un inciso gracioso: alguien nos preguntó por qué entre nosotros nos tuteábamos y tratábamos de usted a Don-Aciano. La aclaración suscitó la explicable sonrisa.) Tomamos con calma nuestro regreso, parando cuando y donde nos apetecía, y aquella caminata nos sirvió para tomar la medida y las imágenes, nocturnas, del trayecto subterráneo que diariamente hacíamos desde nuestras residencias hasta el Instituto, cercano al lugar en que habíamos celebrado el encuentro. Calculando la distancia en un mapa, pienso que en nuestro paseo hicimos un recorrido de unos 12 km. Cuando llegábamos a la Place Clichy el sol estaba a punto de salir, y los dos pudimos tomar el viejo autobús 54 (o 57, no recuerdo bien), que pasando por la avenida de Jean Jaurès, me dejó a mí a la puerta de casa y a Donaciano lo llevó hasta la suya, dos o tres km. más arriba.

Todavía tengo otro recuerdo de algo que en su momento me causó gran impacto: la audición de una obra que provocó un gran revuelo de comentarios: la *Messe de Notre Dame des Champs*, que se presentaba como una de las musicalizaciones novedosas, en un lenguaje decididamente vanguardista, de los textos de la misa en francés. En los ámbitos en que yo me movía originó muchos comentarios, sobre todo de rechazo. Muchos la consideraban como una irreverencia y otros como pura experiencia. Yo me pude hacer con una grabación, que todavía conservo en parte y escucho de vez en cuando. No tengo en cambio los datos del autor e intérpretes: un coro mixto y un conjunto de percusión elemental: timbales y vibráfono. El sonido es sobrecogedor. El comienzo es una verdadera explosión de los timbales y un repiqueteo de ráfagas, siempre fortísimo, como un sonido de



Primer borrador del Canto de liberación

Raimon en el Olympia

AL VENT (Pascua)

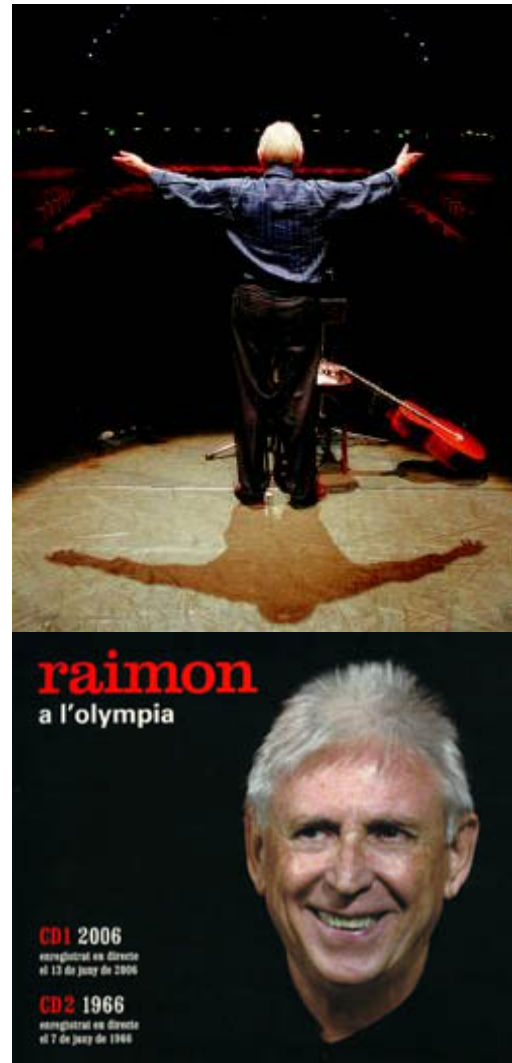
Al vent, la cançó vent, al vent, al vent,
les manes al vent, els ulls al vent, al vent del
sotí, fets plouers de nit, buscant la
llum, buscant la pau, buscant la bon
ol vent del març, la vi- da, endeu va
la per- joiet miri miri de vi- grana plor, la
vi- da, full verdor plor, pa- re apu-ssat tres al
vent els, buscant, bon
vent del març



33

Sorprende comprobar cómo unas armonías elementales, aunque correctas en la sucesión, que demuestran un instinto musical poco común entre los cantautores, una voz ruda y entrecortada (sólo en algún final mantiene este cantor la entonación de una vocal más de dos segundos, y es evidente que esta forma de cantar está buscada y es un recurso musical muy efectivo), una emisión de voz áspera y ‘agresiva al oído’ (salvo raros pasajes), y hasta alguna leve desafinación quizá también buscada, han cosechado una aceptación tan amplia. Pero es evidente que hay algo en estas canciones que sobrepasa estas imperfecciones, que quedan reducidas a menudencias ante la fuerza arrolladora de estas músicas gritadas. A mi juicio son también los valores musicales los que les dan la fuerza, porque por encima de todo hay inspiración, hay bellas melodías que proporcionan impulso comunicador a los textos. De tal manera que cuando en raras ocasiones Raimon ha cantado ‘arropado’ por arreglos orquestales y hasta orfeónicos, estos recursos quedan en el terreno de los efectos musicales, mientras que el grito de su voz se impone musicalmente por encima de todo lo que se está escuchando. Evidentemente, este fenómeno es lo contrario de lo que sucede mucho más a menudo: que un considerable número de canciones: no se salvarían como inventos musicales si no fuera por la inteligencia y el oficio de un arreglista que sabe sacar de donde no hay, disimular las incorrecciones y variar armónicamente la monotonía.

A estos valores se unía en el caso de Raimon otra circunstancia coyuntural favorable para la difusión (corrieron como reguero de pólvora): sin duda el momento en que aquel joven, casi un muchacho todavía, comenzaba a ser conocido, era propicio para hacer de una canción elemental en la música, pero sugerente en el contenido (muchas de las canciones de Raimon llegan más por lo que sugieren y apuntan que por lo que dicen), el símbolo e instrumento de un deseo colectivo de cambio, de ansia de libertad. Y a una parte del éxito contribuyó, sin duda, el hecho de que el texto de las canciones fuera el valenciano: por fin se escuchaban canciones en una de las lenguas que se consideraban ‘aplastadas’ por el predominio del castellano, un idioma impuesto por la autoridad competente. Por entonces comenzaba a cantar Serrat, que, después de haber comenzado en catalán, por las razones que fuera (¿sólo políticas, como se suele argumentar?) prefirió el castellano para la mayor parte de su repertorio.



Raimon en el Olympia

La parte social de la historia de la nueva canción, y sobre todo la valoración musical y literaria de la canción-testimonio (raras veces canción-protesta) está todavía por hacer. En un tramo posterior de esta *vida de músico* me detendré a hacer algunas reflexiones sobre lo que este género de canción, en la que yo también hice algunas incursiones muy poco conocidas por varias razones, merece destacarse, entre innumerables intentos a los que ha faltado alguno de los tres elementos que acabo de citar, sin los cuales una canción no puede perdurar en la memoria. Para los devotos de Raimon, que cuenta con muchos seguidores fieles, se ha publicado hace poco un disco doble que recoge el sonido de aquel recital histórico y el del celebrado 40 años después en el mismo recinto. Los datos están en la *red* a disposición de los interesados.

Regreso a Zamora

Terminado el Congreso de Friburgo regresé a París. Recogí mis enseres, libros y revistas sobre todo, hice mis maletas y volví a Zamora en tren deshaciendo el camino que dos años antes me había llevado allí. La última visión de la Gare d'Austerlitz cuando el convoy partía me recordó aquella primera entrada, tres años antes, cuando, envuelto en los estruendos metálicos y en el tráfigo humano, llegaba con mi compañero para mi primera estancia en París.