

ÍNDICE DEL TRAMO V: LOS AÑOS DE LA RECONVERSIÓN

1. Mi oficio de organista: 1

Volver a las andadas: 2

La catedral se resiste a la reforma del Vaticano II: 2

2. La Casa del Polvorín: habitantes y visitantes: 4

Una experiencia de vida en común: 5

Libertad de horario, una experiencia nueva para mí: 5

3. Músicas nuevas para nuevos tiempos: 6

La Misa Cantada Popular: 6

Del teclado al mástil: primeras experiencias de cantos rítmicos: 7

El espiritual negro: nuevas sonoridades y nuevas armonías: 8

Reflexiones en época de cambio:

Un escrito con visión de futuro: El ritmo y los instrumentos 9-11

4. Los Salmos como canciones de estilo 'gospel' 11

Nueva traducción del Salterio, de Alonso Schoëkel: descubrir la poesía

Hebrea: 11

Intentos de cantar al ritmo de la guitarra: 12

Primeros intentos y primeros borradores de las melodías de los salmos: 13

Ensayar hasta dar con la solución musical: 14

La difusión de los salmos: 15

De reunión en reunión, de boca a oído: 16

De los papeles al vinilo: el disco 'Salmos para el pueblo': 18

Primeros contactos con el sello Discoteca Pax: José R. Boeta y José Pagán, el empresario y el consejero musical: 18

'Tras el rastro de Dios': un single con cuatro canciones: 23

Los Salmos para el Pueblo, el superventas de Discoteca PAX: 24

Encuentros inesperados con personajes ilustres en la sede del CSIC, con ocasión de los Salmos: 25

Cuando la SGAE pagaba 'religiosamente' (más o menos): 26

Trayectoria de los Salmos para el Pueblo: 27

Anécdotas y situaciones divertidas: 27

Un artículo periodístico que recuerda los 40 años de los Salmos: 28

División de opiniones sobre los Salmos para el Pueblo: 29

- ¿Por qué no he seguido componiendo canciones religiosas?: 29

- Músicas 'pop' de baile y de discotecas: 30

- Los Salmos entran en el *Cantoral Litúrgico Nacional*: 29

- Algunos salmos y cánticos son eliminados de la segunda edición: 32

Memoria de Alberto Taulé, buen músico y gran amigo: 33

5. El Salterio Responsorial de domingos y fiestas (Ciclo B): 34

El contexto: una obra necesaria para la aplicación de la reforma musical puesta en marcha por el Vaticano II: 34

El escrito y el encargo de José M^a Patino: Los salmos vistos desde otra perspectiva: 35

Un trimestre de trabajo intenso: 35

Un buen trabajo, casi desconocido: 36

6. Un giro de ciento ochenta grados en mi vida: 37

Los años de la transición: Un texto de 2001 que resume mi vida de aquellos años de grandes cambios: 38

Mis aportaciones personales: gestos para el cambio: 39

Mi carta al Obispo renunciando al beneficio de organista de la catedral: 40

La secularización: ex-cura *in aeternum*: 41

Canciones para el cambio: 43

7. 'Esperanzas y lágrimas', Salmos para el Pueblo II: 46

El contexto: 46

Los Salmos como canciones de protesta y denuncia: 46

El contenido de *Esperanzas y lágrimas*: 48

Las melodías y los textos: 49-51

Un sonido diferente para un contenido nuevo: 51

Carlos Montero, y Pedro Iturralde. nuevos arreglistas: 52

Una grabación trabajosa: 52

Una salida al público complicada y dilatada en el tiempo: 53

8. La canción como protesta y como testimonio: 54

Los primeros aires cantores venían de fuera: 54-56

Dos precursores: Raimon y Paco Ibáñez: 54

Algunos de los primeros: Manolo Díaz, Víctor Manuel, Aguaviva.... 54

El contexto: 55

Luis Pastor, figura destacada: 55

Mi repertorio, breve: 56

Textos poéticos como base, melodías, bien trabajadas, 3 discos single: 56

Experiencias cantoras: 58

Cantar a Bertolt Brecht en una reunión de 'progres': 59

Un recital en 'La Ponti' de Salamanca: 60

Una entrevista sobre mi Itinerario Musical: 61-62

9. El tercer disco LP: "Aquí, en la tierra": 62

El contexto: 64

Cambio de sello discográfico y nueva propuesta: 65

Manos a la obra: José Antonio Olivar: un excelente poeta-letrista: 66

Un trabajo conjunto: el mejor modo de musicar textos: 67

Arreglos y grabación del disco 'Aquí, en la tierra': 69

Nueva colaboración con Pedro Iturralde y su hermano Javier: 69-70

Una grabación trabajosa en la parte vocal: 70

La presentación del disco: un evento musical bien programado: 70-71

La vida del disco 'Aquí, en la tierra': 71

Selección de comentarios y correspondencia sobre 'Aquí, en la tierra': 72-79

Reproducción de las músicas y textos del disco: 71-79

10. La renuncia al beneficio de organista de la catedral de Zamora: 71

Las razones de mi renuncia: 80

Reflexión retrospectiva sobre mi oficio

de organista en la catedral: 80

Reconocimiento a mis maestros: 81

La música denominada Occidental nació y se desarrolló en los templos: 82

La reforma del *Motu Proprio de Pío X*, impulso hacia la renovación profunda de las sonoridades de la música funcional

NECESARIO EXCURSUS SOBRE LA MÚSICA PARA ÓRGANO EN ESPAÑA(SIGLO XX) (una visión histórica esquemática 83-101)

11. ‘Sarcasmos para el pueblo’: historia de un disco nonato: 102

Contacto casual con un gran escritor extremeño: Víctor Chamorro: 102

Retrato a vuelapluma de un hombre excepcional (103)

Un proyecto literario y musical que brota espontáneamente: 104

“Sarcasmos para el pueblo”: una mirada tragicómica

a la vida España de los años 60”, en palabras de Víctor Chamorro: 104

Un proyecto truncado por los censores de Fraga Iribarne: 105

Breves muestras de textos y músicas: 106-107

12. Últimos meses en la casa de El Polvorín (hasta ‘la explosión final’): 108

Contactos con personajes del mundo de la canción: 108

Con **Manolo Díaz**, en su primera época de cantor testimonial: 108

Con **Kiko Arguello**: 109

–en sus primeras andanzas por Zamora durante su iniciación como protoprofeta kerigmático: 110

–en una doméstica misa que terminó en risa (no irreverente): 110

–en mis discusiones con él al comparar sus músicas con las mías: 111

–final inesperado y brusco: 111

–éxito mundial, a revisar, de las canciones neocatecumenales: 112

13. De clérigo catedralicio a cura de pueblo: 112

Final explosivo del grupo de El Polvorín: 112

Segunda patada episcopal en mi trasero, que me ‘promociona’ a cura de pueblo (113)

Primeras experiencias de un novato poco clerical: 113

Músicas en Sanzoles del Vino: La primera tonada recopilada para el *Cancionero de Zamora*: 114

El Zangarrón: la mascarada y la obra dramática: 114

Contraviniendo decretos episcopales, el Zangarrón ‘procesiona’: 114

Sanzoles, un pueblo con himno propio: 110

Una inmersión inesperada en la canción hispanoamericana: 117

Un viajero con la mochila llena de riquezas musicales: 118-122

Un final acelerado en mi primera y única parroquia: 123

¡Un milagro de San Isidro! 123

Muchos recuerdos personales en nueve meses: 124

Nota marginal sobre un proyecto que no era música, aunque tuvo una amplia resonancia: 125

De ‘sacerdos in aeternum’ a ‘excura para siempre’, con los documentos que atestiguan aquella aventura arriesgada: 125-127

TRAMO V LOS AÑOS DE LA RECONVERSIÓN

Durante el tiempo que transcurrió desde mi vuelta de París, en el verano de 1966, hasta el final de 1971, tuvieron lugar los cambios más trascendentales entre todos los que me han ocurrido en mi ya larga vida: me convertí de cura en seglar; de ensotano en paisano; de célibe en casado; de soltero a quien 'todos llaman padre' (menos sus hijos, como en aquel chiste que, según los tiempos y los casos, siempre tuvo algo de verdad) en esposo con responsabilidades de padre de su prole; de persona respetada por su status en una pequeña ciudad clerical, linajuda y rancia, en renegado disidente y altanero (bien es verdad que sólo para una minoría todavía muy catolicoapostolicoromana); de sumiso y obediente en insolente y desvergonzado; y en fin, de músico que vivía de ejercer su profesión al servicio de la Iglesia en ciudadano que tiene que buscar un puesto de trabajo en la sociedad civil para subsistir. Ni que decir tiene que estos cambios, aunque eran hacia mi libertad, tuvieron también su parte dolorosa, me metieron en muchas situaciones complicadas, me obligaron a tomar frecuentemente decisiones arriesgadas, a encarar y dar solución a problemas para mí desconocidos, y a renovar una buena parte de mis relaciones humanas al tiempo que rompía ataduras con personas próximas, o bien soportaba y tenía que superar las de quienes rompían conmigo. Y a pesar de ello puedo afirmar hoy, cuando el tiempo pasado me deja ver mi vida con la perspectiva que proporciona la lejanía que ayuda a colocar cada cosa y cada suceso en su lugar, que fueron aquellos cinco años uno de los períodos más fecundos, creativos y variados de mi vida de músico.

Una vez más recuerdo que es esta vida de músico la que estoy contando, y aseguro a mis lectores (si alguno me queda a estas alturas de página) que sólo iré aludiendo al contexto de mi trayectoria humana en la medida en que sea necesario para entender lo que como músico ha ido ocupándome o me ha ido pasando. Como fueron tantas y tan variadas las circunstancias y situaciones por las que atravesé en estos cinco años, voy a referirme por separado a cada una de ellas, aunque todas iban entretejiéndose unas con otras. Este procedimiento me obligará a constantes idas y vueltas dentro del quinquenio por el que voy caminando en este tramo quinto, agrupando cada tema en un epígrafe de principio a fin, retomando el siguiente y retrocediendo cuando sea necesario, tal como he procedido en los dos apartados del tramo III, que siendo simultáneos en el tiempo representan dos ámbitos de acción diferentes en los variados géneros de música en los que iba ejerciendo mi actividad.

1. Mi oficio de organista

En el verano de 1966, después de los dos años de París, volvía yo a ocupar mi puesto fijo y vitalicio como beneficiado organista de la Catedral de Zamora. Ya al final de la anterior etapa, antes de mi estancia en París, empezaba a resultarme cada vez más incómodo mi oficio-beneficio, a causa de las contradicciones que emergían cada vez con más fuerza: mientras en

el seminario habíamos ido poniéndonos al día, en algunas experiencias como precursores, por renovar el repertorio de canciones en aquella primera época de creatividad en el campo de las músicas paralitúrgicas, como he explicado largamente en el tramo II, en el cumplimiento de mis obligaciones catedralicias perduraba la rutina, el inmovilismo, el cumplimiento de unas normas estatutarias trasnochadas, el viejo estilo del canto a espaldas de la asamblea, los latines en lugar de la lengua viva durante la época de adaptación que la jerarquía dispuso y organizó como tiempo de cambio. Es fácil entender que a mi vuelta, después del baño de teoría y práctica de las nuevas músicas, ya postconciliares, que recibí en los dos años en París, la diaria obligación de retroceder a los tiempos pasados se me hacía cada vez más costosa.

Jerónimo Aguado, buen aficionado a la fotografía, me hizo estas dos tomas junto al cimborrio de la catedral, que son como un símbolo precursor de lo que después sucedió: mi renuncia al beneficio de organista. Parece como si en la primera estuviese oteando el horizonte para preparar mi escapada, y en la segunda, habiendo encontrado una puerta oculta, me doy a la fuga después de haber roto las ataduras.



Durante el primer quinquenio de aplicación de la Constitución de Sagrada Liturgia, que se puso en marcha con la *Instrucción 'Musicam Sacram'*, promulgada por Pablo VI a comienzos del año 1967, nada cambió en las costumbres musicales de la catedral de Zamora, que siguió la rutina de las celebraciones y los cánticos en latín, permitido simultáneamente con las traducciones oficiales a las lenguas vivas, que fueron emanando de la Comisión Episcopal Española a través del Secretariado Nacional de Liturgia, en el que el P. José M^a Martín Patino, como referiré más adelante, hizo un trabajo notable impulsando la realización de las traducciones de los textos litúrgicos.

El cuadro de mandos del Cabildo Catedralicio, muy probablemente con acuerdo del Obispo, es mi sospecha, tomó el camino más fácil y menos comprometido, aplicando al pie de la letra los puntos de la Instrucción que se refieren a que las capillas catedrales "*conserven ese tesoro musical de valor incomparable que son las obras polifónicas*" (punto 20) y que "*los clérigos, en la celebración del Oficio divino en el coro, conserven la lengua latina*" (punto 41). Pero muy poco o nada hizo, al menos durante los cinco años en que yo permanecí todavía como organista, por poner en práctica la otra norma que aparece al final del punto 20, recomendando literalmente

que *“los maestros de capilla y los rectores de las iglesias cuiden, sin embargo, de que el pueblo sea asociado siempre al canto, al menos en las piezas fáciles que le corresponden”*. Aunque en honor a la verdad hay que reconocer que cumplir este consejo no era tan sencillo en un templo en el que por entonces la presencia de fieles en las misas de diario no superaba los 10 asistentes, y unos 50 en los domingos. Pero sobre este cambio pesaba ante todo la inercia de un pasado en el que, salvo muy raras excepciones, nunca los fieles asistentes a una misa cantaron ni siquiera las partes que les correspondían. No me imaginaba yo, ni en la de Zamora ni en cualquiera otra catedral, a un celebrante entonando, por ejemplo, el *Gloria* en castellano, ni al maestro de capilla subido al atril del ambón dirigiendo el canto de las 50 personas que ocupaban los bancos próximos al altar. Y mucho menos me imaginaba al Obispo cantando, vuelto al pueblo asistente, el saludo *El Señor esté con vosotros* o la aclamación *Levantemos el corazón*, expresiones que por otra parte, al ser en su origen precisamente saludos, sólo adquieren pleno sentido en una celebración de la misa cara al pueblo, a pesar de que durante los diez últimos siglos se celebró de espaldas a la asamblea.

Esta postura inmovilista, añadida a las causas que desde el principio contribuyeron a hacerme muy poco estimulante el oficio de organista, fue haciéndome cada vez más pesada la diaria rutina de la asistencia obligatoria a la catedral, que llenaba un tiempo de hora y media cada mañana, aproximadamente de 9'45 a 10'15. Compensé en cierto modo esta obligatoria asistencia dedicando una hora larga al estudio del órgano una vez terminados los oficios. Y fueron aquellos dos años primeros después de mi retorno el tiempo en que conseguí un mayor dominio del instrumento, al incluir en el repertorio que estudiaba algunas piezas que me obligaban al uso del pedalero, que nunca pude practicar con la aplicación que requiere. Pero como mi cabeza se iba llenando de otras ideas, otros estilos de música religiosa y de otros proyectos de vida, no le encontré demasiado sentido a esta dedicación, por falta de destinatarios de mis músicas. Así que al cabo de un tiempo preferí dejar las cosas donde estaban y aprovechar mi obligatorio oficio para seguir disfrutando de las bellas piezas del amplio repertorio de que disponía, del acompañamiento del canto gregoriano, y de la práctica de la improvisación dentro de los espacios que me permitía la celebración de la misa en latín, a los que ya me he referido detenidamente.

Aquel tiempo de relativa calma me ayudó a ver en perspectiva de conjunto todo lo que había sido hasta el momento mi profesión de músico organista, a la que tantas horas había dedicado. Comencé por entonces a organizar el esquema de un escrito en el que iba ordenando mi trayectoria musical, situada dentro del marco de una sucinta historia de la música de órgano en España hasta donde yo la había conocido, y centrada sobre todo en las siete primeras décadas del siglo XX. Aquel esquema me ha valido para ampliarlo y ordenarlo en un boceto elemental, pero bastante completo, al menos en sus enunciados, de los puntos básicos sobre los que debería desarrollarse la historia y el análisis de la música de órgano en España, que hoy todavía, cuando escribo esto (2012), nadie se ha dedicado a investigar. Este resumen esquemático lo incluyo más adelante en este mismo tramo, cuando recuerdo el momento y las circunstancias de mi renuncia al beneficio de organista.

2. La Casa del Polvorín: habitantes y visitantes

Antes de continuar con las músicas, argumento principal de este relato, no está de más hacer una descripción, aunque sea breve, de la vivienda que me sirvió de alojamiento durante los años que siguieron a mi vuelta de París, de 1966 a 1969. No porque como tal tenga importancia, sino porque la forma de vida en aquella residencia, compartida con otros tres 'compañeros de oficio' tuvo mucho que ver con el itinerario que siguió mi vida de músico de allí en adelante. La *Casa del Polvorín* era la denominación que, con un toque de humor, comenzaron a darle nuestros amigos y los numerosos visitantes que pasaron por ella durante aquellos años, a aquella vivienda amplia, ubicada en el nº 8 de la Calle del Polvorín, que comenzaba allí y terminaba en las afueras de la ciudad, enlazando con un camino que llevaba hasta un pequeño fortín edificado en piedra, que servía a la finalidad que indica el nombre de la calle. Pero lo sorprendente es que con el tiempo aquella denominación fue adquiriendo cierto valor simbólico. Primero, porque en aquel recinto se generaron a menudo apasionadas discusiones y se libraron reñidas batallas ideológicas; y segundo, porque al cabo de tres años los habitantes de ella tuvimos que salir como de estampida, cada uno por un lado, dispersados por una orden fulminante del Obispo, que disolvió aquella especie de escuadrilla enviando a cada uno de sus componentes a diferentes y distantes puntos cardinales del mapa diocesano. ¡Lo que son las cosas!

Los habitantes, conviene saberlo, también por razones musicales, éramos, además del que suscribe este relato, Luis R. de Robles, Domingo Mañanes y David Mateos. Y vinculados a los cuatro, comunicados por una línea común de teléfono y por constantes idas y venidas y mutuas prestaciones de servicio, los tres encargados de la parroquia de San José Obrero, punta de lanza de un estilo pastoral comprometido con los habitantes del barrio obrero más populoso de la ciudad, Ángel Bariego, Manolo Tapia y Marcelino Gutiérrez. Luis Robles era coadjutor de la parroquia de San Ildefonso, y sobre todo consiliario de la A.

C. de Aspirantes y jóvenes. Domingo Mañanes era profesor de Historia de la Iglesia en el Seminario (sólo hasta que el Obispo se enteró de cuál era el tipo de historia que estaba explicando, claro está). Y David Mateos, que ejercía como coadjutor de la parroquia de Lourdes y como profesor de Filosofía en el Instituto Claudio Moyano, era además un adicto a la música



La Casa del Polvorín. El edificio, salvo el adecentamiento del paramento exterior, se conserva tal cual era cuando yo lo habité durante tres años (1966-68). La habitación-estudio en que compuse los Salmos mira hacia el mediodía, a un pequeño patio entonces muy soleado y hoy hundido entre bloques de varios pisos.

clásica, poseedor de una discoteca en la que no faltaba ninguna de las obras principales de toda la historia de la música, desde las polifonías primitivas, restauradas en las últimas (entonces) investigaciones musicológicas –allí escuché por vez primera, lo recuerdo bien, las primeras interpretaciones de las obras de Leoninus y Perotinus, que por entonces eran un descubrimiento histórico y una primicia–, hasta las colecciones más recientes de los tres siglos últimos de música. Ángel Bariego era titulado en sociología por el Instituto León XIII de Madrid, y había residido en el barrio de Orcasitas durante sus años de estudio, donde conoció a Kiko Argüello, que desde entonces menudeó sus visitas a Zamora, antes de empezar su itinerario de fundador de las comunidades kerigmáticas, sobre las que discutíamos mucho, hasta rozar el insulto, recriminándole que no se puede fundar una iglesia de ‘perfectos’ (tipo Opus Dei) dentro de la Iglesia integrada por gente normal, que cae y se levanta, que peca y se arrepiente. Manolo Tapia, también titulado en Derecho Canónico, había sido sucesivamente coadjutor oprimido por un párroco domador de curas jóvenes, y después ayuda de cámara-chófer del Obispo. Marcelino era (y es todavía, pues hoy sigue como párroco en el pueblo al que lo desterró el Obispo hace más de cuarenta años, en el corazón de la comarca de Aliste rayana con Portugal) cura raso, buena persona, generoso, servicial, atento y discreto.

En aquella casona nos instalamos los cuatro, uno en cada habitación, y disponíamos además de otras dos estancias amplias que usábamos como comedor y sala de reuniones, en las que abríamos cuando era necesario algunas camas desplegadas. Esta serie de espacios nos permitía, por una parte dedicarnos cada uno a lo nuestro, y por otra nos daba la posibilidad de prestar asilo a visitantes, pasajeros de un día, estudiantes con los bolsillos casi vacíos. En cuanto a nuestro régimen económico, decidimos poner en común la mayor parte del modesto sueldo que nos llegaba por nuestros ‘puestos de trabajo’, para hacer frente a los gastos comunes, principalmente las comidas (cocinábamos por turnos semanales), la renta de la casa y los gastos que nos generaba la acogida de pasajeros y residentes temporales.

La vida en común en aquella casa me proporcionó una experiencia nueva: después de 17 años en un internado y otros dos haciendo vida de estudiante, nunca hasta entonces había gozado de la libertad de horario, nunca había disfrutado de tanto tiempo a mi libre disposición. Así que trasladé a mi habitación todos mis enseres, sobre todo libros, cuadernos y papeles, me mandé hacer una mesa amplia por bajo coste, y allí comencé a reconstruir mi horario, dedicando a la música una buena parte del tiempo, otra a la lectura sosegada de muchos libros que nunca había tenido tiempo de leer con la calma necesaria, y el tiempo de las veladas del atardecer al contacto con la gente amiga que conocía, y que ahora podía visitar en su casa o invitarlos a la mía. En los dos primeros años tuve tiempo de volver a dar un repaso a la armonía, sobre todo con ayuda del método de Zamacois, para autodidactas ya bastante iniciados, como era mi caso, que me fue utilísimo para completar una formación en la que habían quedado algunos huecos que pude llenar. También pude dedicarme al análisis armónico y compositivo de muchas obras que conocía, pero no había podido leer con detenimiento, tarea que llenó muchos de mis espacios de tiempo. Para este complemento me vino muy bien la convivencia con David Mateos, con el que dedicaba largos ratos a escuchar obras que nunca antes había tenido la oportunidad de conocer. Con la guía de la, por entonces, imprescindible

obra de F. Herzfeld, *La música del siglo XX*, fuimos recorriendo autores y escuchando grabaciones discográficas, muchas de las cuales Mateos iba adquiriendo previamente, si no las tenía ya. En suma, disponer de tiempo a voluntad me vino muy bien para completar aspectos de mi formación musical que había tenido que pasar por alto, debido a las ocupaciones que habían marcado siempre mi horario. Y sobre todo me permitió componer nuevas obras. De hecho el quinquenio 1966-1972 fue uno de los más prolíficos de toda mi vida: cinco discos LP y otros cinco de 45rp, conteniendo un total de 61 canciones, además del *Salterio responsorial del ciclo B*, fueron el fruto de mi trabajo creativo de aquella época, que corresponde a los **núms. 7 al 15** de mi *Catálogo de obras*.

3. Músicas nuevas para nuevos tiempos

Al mismo tiempo que iba constatando cómo en la Catedral de Zamora, que siempre había sido la referencia musical que me mantenía ligado a mi pasado de músico, y al estilo de música que inconfundiblemente suena como 'religiosa' (la que se había elevado a la categoría de modelo único en el *Motu Proprio* de Pío X), iba perdiendo significado absoluto, e iba compartiendo función, dentro de los nuevos tiempos que ya habían llegado, con el nuevo repertorio que iba resultando de la labor compositiva de unos cuantos músicos (no muchos, la verdad) sobre los nuevos textos oficiales que iban emanando de la Comisión Episcopal de Liturgia a través de su Secretariado, otros caminos nuevos para la música, otras tareas diferentes, otros estilos de música, otras formas de interpretación y de acompañamiento dentro de los actos de culto iban surgiendo por todas partes. Como vengo contando en este itinerario, en Zamora no nos habíamos quedado rezagados, sino muy al contrario, desde hacía casi una década veníamos poniendo en práctica una creatividad musical acorde con los tipos y estilos de música que demandaban los textos litúrgicos traducidos a las lenguas vivas. Nuestras experiencias de cantos paralitúrgicos comenzaron en el año 1956, y la edición de los *Cantos para la Misa participada* data de 1960. Y desde entonces no habían cesado las experiencias, que no nos cogieron desprevenidos. En cuanto a mí mismo, a todas las anteriores se añadieron las siguientes renovaciones y avances de los que fui testigo en París y en el Congreso de Friburgo, a los que me he referido en el tramo IV-2. Con todo este bagaje a mi favor, puede tomar parte en la creación de algunas de las nuevas músicas que exigían los nuevos textos litúrgicos traducidos a las lenguas vivas, y la apertura hacia los cambios sociales que fueron haciendo posible la transición política en España. Voy a referirme a algunas de ellas.

La Misa Cantada Popular

Esta obra fue la primera que compuse, sobre el primer texto oficial que publicó la Comisión Episcopal de Liturgia: las cinco partes del denominado *Ordinario de la Misa*, que siempre estuvieron asignadas al canto de la asamblea, aunque se cantaban en muy pocas iglesias, pues el texto era en latín y las melodías pertenecían al repertorio gregoriano. Tan sólo después de la encíclica *Motu proprio* del papa Pío X (1905) se empezaron a cantar en los seminarios y casas de formación religiosas, y de allí pasaron a algunas parroquias, cuando un cura con buen oído y ganas de

ensayar a un coro lograba que se aprendieran de memoria. Normalmente era el sacristán quien la cantaba en las iglesias en que no había algún cantor o cantores de oficio, que eran la mayor parte de ellas. Desde luego todas las rurales.

A no ser por la insistencia del Maestro de Capilla, Fabriciano Martín Avedillo, que me animó mucho a que la 'compusiéramos' y la editáramos, yo no la habría escrito, pues ya desde mucho antes venía trabajando en otro repertorio más asequible para las asambleas populares y más relacionado con los tiempos litúrgicos, como he dejado escrito en el tramo II de este relato.

Los detalles sobre esta composición, **opus 6** de mi **Catálogo de obras**, pueden verse en la entrada correspondiente de esta página web.



Portada de la Misa cantada popular

Del teclado al mástil:

Primeras experiencias de cantos rítmicos

Como ya he apuntado en el tramo anterior, durante mi segundo año de estancia en París y también en el congreso de Friburgo había conocido y había participado en experiencias de una nueva forma de canto en la iglesia, todavía muy discutida en muchos ámbitos, pero considerada en otros como muy adecuada para actos litúrgicos de tipo semiprivado o doméstico, como pequeñas capillas, oratorios y lugares de oración, y también tiempos de reflexión y reuniones en grupos reducidos. Esta últimas comenzaron a ser muy frecuentes para mí, pues el Obispo, en lugar de asignarme un cargo complementario con retribución, como hacía con todos mis compañeros de catedral, me asignó dos tareas de las que se hacían gratuitamente: la consiliaría de la HOAC y la de la JOC. Y la verdad es que yo lo agradecí, porque como la nómina de la catedral me era suficiente para mi sustento, aquellas dos tareas me pusieron en contacto con militantes de base que estaban muy comprometidos con el testimonio cristiano en su entorno, circunstancia que a mí me beneficiaba personalmente, y por otra parte no me exigía demasiado tiempo. Y fue para estos grupos para los que yo empecé a buscar un repertorio de cantos apropiados a los temas de reflexión sobre los que siempre volvíamos, y que siempre hacíamos en los mismos locales de reunión, o en una pequeña capilla si se trataba de una celebración litúrgica.

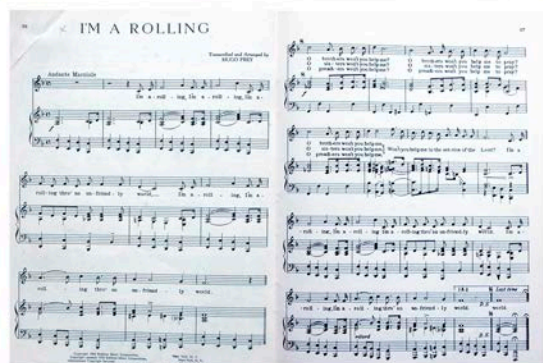
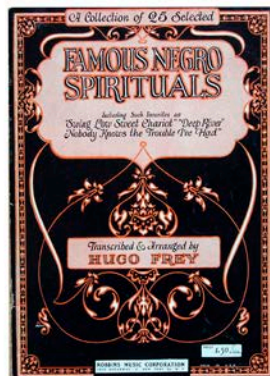
En cuanto al acompañamiento de las canciones con ritmo de guitarra, también fue consecuencia de una circunstancia muy simple: en mi residencia, la casa del Polvorín, yo no disponía de un teclado. Mis escasos medios no me permitían pensar en adquirir un piano (todavía los teclados *midi* estaban muy lejos), y mi guitarra era el único instrumento de que



Una guitarra con historia. Fotografía de la guitarra con la que compuse las armonías de los Salmos y todos los siguientes discos. Todavía la conservo en buen estado.

disponía para acompañar la voz. Así que, en parte por experimentar lo nuevo y en parte por necesidad, me puse a tararear, acompañándome con una armonía de acordes, algunos de los cantos espirituales negros más conocidos, que había traído grabados de los discos que me prestó M. Debesieux, como ya he contado en el tramo anterior. Para compenetrarme lo más posible con el mundo musical de este repertorio, me puse a estudiar con detenimiento dos álbumes de *negro spirituals* que me había traído de París, transcritos y arreglados para piano por Hugo Frey. Lo primero que hice fue leerlos repetidamente al teclado, para terminar de asimilar el estilo melódico de los cantos y la armonía característica con que se acompañan, salpicada de acordes 'sucios', contagiados de las bellas disonancias que combinan tríadas mayores y menores con séptimas mayores y menores, que en el llamado 'cifrado americano' se denominan siempre a partir del sonido básico, sin tener en cuenta las inversiones, al igual que se cifran para el acompañamiento guitarrístico. En suma, tuve que ir reconvirtiendo mis costumbres armónicas y el estilo severo de acompañante de las canciones de tipo himnico, para poder entrar de lleno en el mundo de los ritmos y las armonías 'profanas'.

**Varias páginas de
Hugo Frey**



Una vez hecha esta iniciación (algunas nociones ya las tenía de mucho antes, pero no tan claras), escogí algunos de los más conocidos, transcribí las melodías y traduje los textos, haciendo una primera adaptación provisional, que después trabajé hasta que quedaron bien realizados; escogí las tonalidades más apropiadas a una tesitura media en la que todo aficionado puede cantar, los armoneicé con acordes de los arreglos y los fui memorizando acompañándome con la guitarra.

La impresión de todos los que iban conociendo estas canciones era, primero de sorpresa, e inmediatamente de satisfacción y aprobación, salvo casos rarísimos. Pronto pudimos cantarlos en grupo en alguna de las frecuentes reuniones de reflexión que hacíamos cada poco tiempo. La colección completa de estos cantos, unos 10, fue suficiente para empezar, y para que yo cogiera seguridad de que, a diferencia del repertorio tradicional, que suena a religioso, esta forma animaba a cantar a la gente, porque la estructura de estrofa, que yo cantaba, y el estribillo, al que respondían todos, permitía la participación después de un breve ensayo suficiente para memorizar el estribillo. De cuatro de estas canciones, que fueron grabadas en un disco editado por Discoteca Pax, doy los detalles en los comentarios que escribo al mismo, que hace el **nº 7 de mi catálogo de obras**. Volviendo ahora la vista atrás, hacia aquellos años, me doy cuenta de cómo pasé del estilo tradicional de la canción religiosa de tipo himnico, y de estilo severo, con acompañamiento de órgano, que hasta entonces había practicado, al *gospel*, caracterizado por el uso de instrumentos rítmicos (no sólo la guitarra) para el acompañamiento de unas melodías que ensamblaban perfectamente el tema religioso, muy unido a los textos bíblicos, con una forma mucho más dinámica de cantar, a la vez que mucho más dialogada entre solistas y asamblea.

Reflexiones en época de cambio

Antes referirme al apartado de los *Salmos para el pueblo*, uno de los más relevantes de mi tarea de músico, por lo que supusieron de cambio el estilo musical y por la amplia acogida que tuvieron, voy a citar aquí el final de un artículo que mi amigo Alberto Taulé me pidió para PHASE, revista de Pastoral Litúrgica publicada por el Centro de Pastoral Litúrgica de Barcelona (nº 39, junio de 1967). El artículo se titula *El futuro del canto popular religioso*. Traslado aquí el último epígrafe.

El ritmo y los instrumentos

Es el ritmo uno de los elementos en que más se diferencia la música religiosa de la profana. En la música religiosa el ritmo es noble, discreto, pausado. El ritmo marcado es propio, decimos, de la canción ligera, del baile, del cabaret. Es ésta una clasificación lógica, dada nuestra mentalidad. Y este criterio guía toda nuestra producción musical religiosa: música grave, digna, pausada, discretamente acompañada por algunos instrumentos "nobles"...

¿Por qué no detenernos un poco a pensar si lo que hacemos es válido como expresión del hombre de hoy? Si preguntáramos a las gentes quizá llegaríamos a la conclusión de que en la mayoría de los casos, a pesar de que nuestros esfuerzos por que los fieles participen activamente, nuestra liturgia sigue siendo "de otro mundo". Lo religioso les resulta lejano y aburrido. El hombre de hoy no se expresa a su gusto con lo que le damos y se queda frío. Mientras no nos decidamos a romper esta barrera que nos separa de la gente, no conseguiremos llegar de verdad a ella. Nos dejarán (sobre todo la joven generación) en nuestra casa de Dios, con nuestra liturgia angélica y nuestra frialdad ante lo humano.

El ritmo tiene la virtud de "coger" al hombre entero, de cooperar a que las verdades se encarnen en sentimientos y en expresión externa, corporal. El ritmo tiene la virtud especial de hacer vibrar a la persona, de unir a una multitud dispersa. Sin llegar a los excesos del paroxismo colectivo ni de la danza, debemos usar de todos los medios lícitos (¿y por qué no del ritmo?) para que una asamblea vibre comunitariamente ante las verdades de la fe, a fin de que las celebraciones sean momentos intensos de oración, de expresión comunitaria de nuestra fe cristiana. Cierto que habrá que evitar excesos, pero por ambas partes. La prudencia no nos autoriza a

permanecer siempre dentro de los límites de una liturgia monástica. Entre una misa yeyé y el canto gregoriano hay una gama muy extensa, y hoy estamos todavía mucho más cerca del segundo.

Lo mismo podemos decir del uso de los instrumentos. Algunos instrumentos hoy excluidos o poco menos de las celebraciones litúrgicas no tienen nada que envidiar en religiosidad a los tradicionalmente usados. Una guitarra bien manejada para marcar discretamente un ritmo y ambientar en la tonalidad puede crear en una asamblea un ambiente tanto o más religioso que un armonio. Unos golpes de timbal pueden poner una nota de silencio y de dramatismo que preluen un canto con tanta eficacia como unos acordes de órgano. Y así podríamos seguir. Transcribo a continuación unos párrafos de un artículo publicado por el P. Schoëkel sobre la musicalización de los salmos (revista *Sal Terrae*, 1960):

“Se objeta que el tambor no es un instrumento litúrgico, que la danza no es un arte sacro. ¿En qué se funda esa discriminación de instrumentos? La Biblia nos enseña exactamente lo contrario, y durante el Concilio Vaticano II han resonado los timbales rituales en misas católicas. Lo que el uso litúrgico ha consagrado tú no lo declares profano; nos hace falta una nueva visión de Jafa, en la que un lienzo descolgado desde el cielo nos presente múltiples instrumentos musicales y una voz nos diga: ‘Levántate y toca estos instrumentos’; y nosotros objetemos devotamente: ‘Señor, nunca he tocado instrumentos profanos’; y la voz nos responda rechazando semejante distinción entre instrumentos religiosos y profanos.’

No es que este artículo intente ahora implantar la danza y el tamboril en las Vísperas para el pueblo. Nada más intenta destruir prejuicios, antes de que los músicos se pongan a musicar el nuevo Salterio. Si hay entre los músicos quienes aborrecen la reforma litúrgica, y desean hacer fracasar el nuevo Salterio español, yo les ofrezco esta fórmula excelente: que les expliquen los ocho tonos gregorianos, o bien otros tonos semejantes.

El ritmo vuelve a triunfar, y sería trágico declararlo ‘profano’ precisamente porque gusta y alegra. No sé qué maldición se nos ha metido en los usos para pensar que la música religiosa tiene que ser aburrida, que la música litúrgica tiene que ser letárgica. Nuestro oficio no es execrar, sino consagrar, y para ello tenemos que estar abiertos a todas las formas auténticas de expresión; para ello necesitamos la colaboración de músicos con fantasía y conocedores de los innumerables recursos de la música moderna”.

Estas palabras de una pluma autorizada no necesitan comentario.

En el fenómeno del negro espiritual tenemos un ejemplo válido de lo que afirmamos. El pueblo que ha creado este tipo de canción se dirige a Dios usando los mismos medios de expresión de los que se sirve para cantar las penas y alegrías más profundas del corazón humano. Aquí no existe apenas deferencia de forma entre lo profano y lo religioso. La religiosidad de muchas melodías negro espirituales no tiene nada que envidiar a nuestros cantos, y tiene sobre éstos la gran ventaja de ser una religiosidad *encarnada*.

Pongo este ejemplo, no para decir que debe imitarse literalmente (cada pueblo tiene su peculiar modo de expresión), sino para que nos valga como lección y nos demos cuenta de que estamos todavía muy lejos de una aceptación integral del hombre.

Los ensayos en esta línea son todavía muy pocos, y no son mirados con muy buenos ojos por los responsables de mantener la tradición. Pero es indudable que, dada la inquietud y el deseo de un acercamiento al mundo de hoy que se da en muchos cristianos, estas realizaciones irán abriendo lentamente un camino. [... ...]

Después de algunas alusiones a las experiencias que pude vivir en la parroquia de París y en el Congreso de Friburgo, a las que ya he aludido en el tramo anterior, remato el escrito con la siguiente conclusión:

En conclusión, hemos de decidirnos a dar un nuevo paso adelante si queremos salvar el canto popular religioso. Ahora bien, si damos este paso, que sea con una condición: la seriedad y la honradez. Si tratamos sólo de atraer a la gente, quizá la primera impresión será espectacular, pero será falsa en el fondo. Si tratamos de formar cristianos, de educarlos en la fe, de comprometerlos en la vida, y damos a esta

formación un contenido profundamente cristiano, las experiencias serán válidas y los errores fáciles de corregir. Nuestra obligación es presentar realizaciones seriamente estudiadas y experimentadas que puedan, llegado el día, entrar a formar parte de la liturgia.

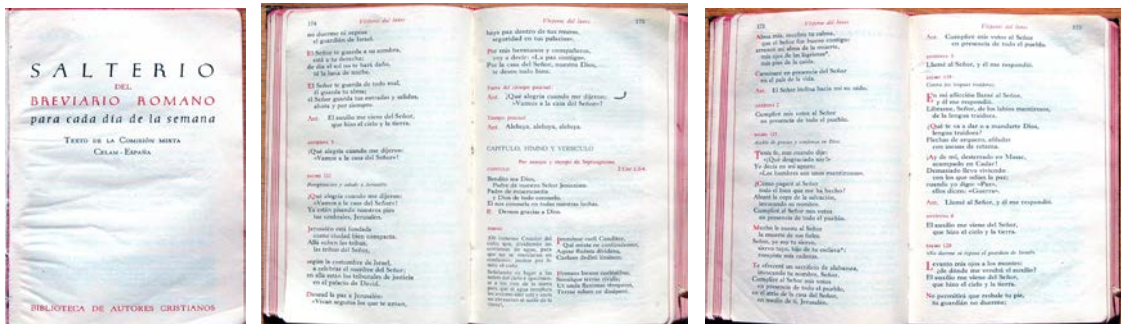
Necesitamos abrirnos a todo lo que es positivo, renunciar (lo cual no siempre es fácil) a nuestra mentalidad, que juzga con demasiada rapidez. Lo sagrado y lo profano no está en las cosas, sino en el uso que hagamos de ellas. Todas las realidades humanas pueden expresar lo religioso, lo cristiano, si sabemos acogerlas con amor”.

MIGUEL MANZANO. *Del equipo parroquial de San José Obrero.
Organista de la catedral de Zamora.*

Este escrito, que redacté a mediados del año 1967, demuestra la evolución que durante los dos años anteriores habían experimentado mis criterios sobre el canto como medio de expresión de una forma de entender la vida y la fe cristiana. Tal evolución fue consecuencia de mi cambio de vida y de las nuevas tareas que me pusieron en estrecho contacto con cristianos de base que estaban comprometidos en que las creencias religiosas produjeran cambios sociales acordes con las exigencias del evangelio: generosidad, ayuda, justicia social, denuncia de los abusos, conciencia de clase, exigencia de los derechos y de la dignidad de los trabajadores.

4. Los Salmos como canciones de estilo ‘gospel’

Casi simultáneamente con los primeros cantos negro espirituales a los que ya he aludido más atrás, comencé a hacer intentos de encontrar melodías para los salmos bíblicos. A esta búsqueda me llevó, además de las reflexiones que hacía en el artículo que he citado, que eran el fruto del género de vida que había comenzado a vivir a mi vuelta de París, una circunstancia imprevista, que acabó siendo definitiva. Ello fue que por entonces (año 1966) la Comisión Episcopal Española de Liturgia publicó el *Salterio del Breviario Romano* como texto oficial en castellano para su uso por parte de los obligados al rezo diario del Oficio. Lo mejor de los textos traducidos eran los de los 150 salmos, que en la versión realizada por Alonso Schoëkel, uno de los más renombrados especialistas en los estudios bíblicos, aparte de catedrático cualificado que explicó durante años la preceptiva literaria en la Universidad de Comillas, se caracterizaba por mantener los cuatro elementos básicos de la poesía hebrea, forma literaria de los salmos. El primero, la traducción de las expresiones características de la esa lengua por otras que en castellano contienen la misma idea o pensamiento, pero forman parte del lenguaje usual sencillo, llano, a menudo coloquial, y además poético, en el sentido en que lo son los salmos.



Cubierta y páginas del Salterio

conserva la acentuación original de la poesía hebrea, que no está formada por versos de igual número de sílabas, sino por un número igual de acentos principales, entre los cuales puede variar el número de sílabas de un verso a otro, pero la mensura de tiempo sigue siendo igual, ya que estas sílabas átonas se pronuncian más o menos deprisa para que la cadencia de los acentos principales se conserve idéntica. El tercero, el paralelismo, recurso muy frecuente que consiste en decir dos veces seguidas la misma expresión cambiando alguna de las palabras que la conforman, lo cual dota al texto de una especie de balanceo muy característico. Y el cuarto, que esta versión conserva también la estructura original de las estrofas en hebreo, que agrupa los versos en bloques de cuatro a seis, y sólo excepcionalmente en dísticos.

Estos cuatro elementos no se conservan en la versión de la Vulgata ni en sus principales traducciones al castellano, que son siempre pares de versos y muy excepcionalmente tres, y constituyen el soporte literario sobre el que durante casi dos milenios se han apoyado las fórmulas de canto de los salmos y cánticos bíblicos. Yo ya había trabajado en la invención de fórmulas de recitado para los salmos, como he explicado en el tramo II-2, donde he trasladado el borrador de los esquemas, que fue mi principal ocupación durante mi retiro en la Trapa, pero siempre sobre la base de la recitación no mensurada en dos hemistiquios separados por una semicadencia; y en varias ocasiones había hecho uso de ella en algunas adaptaciones de los salmos. Pero esta fórmula tenía el inconveniente de que no es fácil construir una frase musical de cierta entidad con un texto dividido en dos incisos cortos, por lo cual exigía siempre el complemento de una antifona en compás mensurado, para que resulte un corpus musical coherente y contrastado. Así que cuando la lectura semanal de los 150 salmos en la traducción 'oficial' fue trabajando mi memoria, fui descubriendo el secreto del ritmo hebraico respetado por la nueva versión, y percibí cómo muy a menudo me sorprendía a mí mismo canturreando los textos, que excitaban mi inventiva musical. Tomé nota de algunas de estas ocurrencias, pero no me convencían del todo, siempre me parecían un tanto forzadas. Pero un buen día, recuerdo que fue una mañana, cuando a la vuelta de mi 'trabajo' en la catedral, tomé la guitarra, abrí el Salterio y comencé a rasgear un ritmo al tiempo que iba cantando:

*Levanto mis ojos a los montes:
¿De dónde me vendrá el auxilio?
El auxilio me viene del Señor,
que hizo el cielo y la tierra.*

Después de algunas dudas y tanteos, logré retener en la memoria una melodía que me convencía musicalmente. Inmediatamente tomé un cuaderno pautado y la anoté con lo primero que encontré a mano: un bolígrafo de cuatro colores. Ya estaba la estrofa completada, terminando en un acorde suspensivo, que pedía enlazar con un estribillo. Con el mismo texto, pues el salmo 120 es muy breve, azucé la imaginación, canturreé probando varias soluciones, hasta que logré perfilar la melodía de un estribillo de respuesta que me convenció. El conjunto quedó redondo, como un todo equilibrado, con dos bloques contrastados que se completan uno a otro: estrofa y estribillo. Este fue el primer chispazo del que luego fue naciendo una llama que me fue alumbrando para continuar.

Como puede observarse leyendo, en las páginas siguientes del cuaderno van apareciendo sucesivamente las melodías y textos de los primeros salmos que en las semanas siguientes fui componiendo, en el siguiente orden:

Salmo 129: Desde lo hondo a ti grito, Señor

Salmo 126: Que el Señor nos construya la casa

Salmo 33: Gustad y ved qué bueno es el Señor

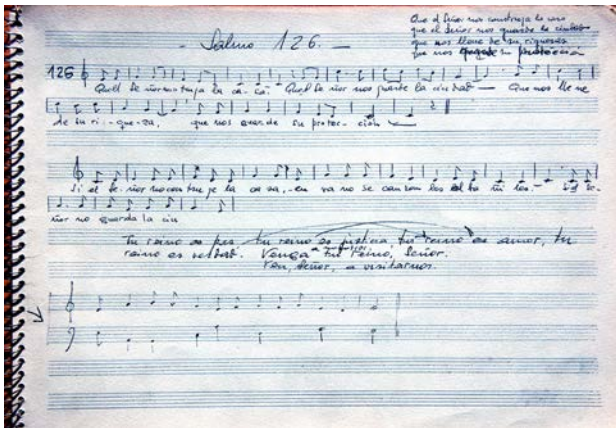
Salmo 12: ¿Hasta cuándo, Señor...?

Salmo 117: Este es el día en que actuó el Señor

Salmo 114: Alma mía, recobra tu calma

Salmo 121: Qué alegría cuando me dijeron

Salmo 71: Tu reino es vida



Leyendo los borradores se puede observar cómo algunas melodías me salieron al primer intento (al que seguramente precedieron vacilaciones), como es el caso del 121, *Qué alegría cuando me dijeron*, que después ha sido el más conocido y cantado de todos, mientras que otros pasaron por un proceso mucho más largo hasta que encontré la fórmula que me convenció, como es el caso del 114, *Alma mía, recobra tu calma*, del que aparecen cuatro o cinco versiones distintas. Así se percibe en las copias de las páginas que siguen, donde aparecen varios intentos de encontrar una melodía que me convenciera, entre los cuales van incrustados otros dos: la última estrofa del 117 (*La piedra que el cantero rechazó...*) y el 129, que me debió de salir también al primer impulso.

En suma, de los 13 salmos que entraron en el primer disco, que lleva el título *Salmos para el pueblo* (véase el comentario al **opus 8** del *catálogo de obras*), ocho de ellos pertenecen a lo que podríamos llamar 'la primera oleada'. Dos de los cinco restantes, el 28 y el *Canto de liberación*, que sólo llevan la percusión como acompañamiento, ya los traía hechos desde el final de mi estancia en París, como ya he relatado. Del 122, *A ti levanto mis ojos*, no conservo ningún rastro en el cuaderno. Y los otros dos, 97: *Invitación a la alabanza de Dios* y 99: *Himno a Dios victorioso y justo*, creo recordar que los añadí después, para que representaran un estilo contrastado, más solemne y festivo que los del primer bloque. El resto de los borradores pertenecen al bloque que fue a parar al segundo disco, que llevó el título genérico *Esperanzas y lágrimas*. A ellos me referiré más adelante.

A estos primeros bocetos, que tienen la gran importancia de fijar la invención melódica que corresponde a cada texto, una vez que las ocurrencias se han desarrollado hasta conseguir un tramo melódico bien articulado, que conserve en todo su desarrollo la inspiración de la chispa inicial, tuve que añadir muchas horas y días de trabajo. De un trabajo ya más costoso, menos brillante y creativo, pero necesario, en este caso, para adaptar los textos de los salmos que había ido musicalizando al conjunto de las estrofas de cada uno de ellos. Pero a este trabajo, que afecta más a la parte musical creativa, prefiero referirme más directamente en el comentario que voy haciendo a cada uno de los números del *catálogo de obras* en el que esta primera colección de salmos ocupa el **nº 8**. Para este relato prefiero dejar los aspectos circunstanciales, anecdóticos y pecuniarios, que forman el contexto de cada una de mis obras.

La difusión de los Salmos

Como es natural, comenzó por la gente más cercana. Al igual que con los cantos negro espirituales, a medida que iba terminando cada una de las partituras con la melodía definitivamente fijada (después de renuncias a veces difíciles) y el texto bien adaptado a la fórmula melódica, para lo cual tuve que hacer algunos cambios leves, sobre todo del orden en que van las palabras, para salvar la isorritmia (coincidencia del acento literario con el musical), venía la experiencia de darlos a conocer. En este aspecto tuve la satisfacción de comprobar que iba acertando: se aprendían con facilidad, sobre todo el estribillo, gustaban, las músicas dotaban a los textos de hondura, lirismo, profundidad.

Dos circunstancias contribuyeron en gran medida a que se fueran conociendo. La primera, que en aquella época, y por razón de mis cargos de consiliario, tomaba parte muy frecuentemente con compañeros de otras

diócesis en reuniones que se organizaban para intercambiar ideas y experiencias y para ayuda mutua, pues era un tiempo de cambios a los que se hacía resistencia y había que tomar fuerzas para avanzar. Y a todos aquellos encuentros yo acudía siempre con mi guitarra, mi cuaderno de cantos, y copias de los textos. Y por todas partes ocurría lo mismo: las melodías de los salmos se aprendían rápidamente, se cantaban, gustaban las músicas y llegaba el mensaje de las palabras, que sonaban a nuevas a pesar de que llevábamos más de una década repitiéndolas (en latín, claro está). Como aquella era la época del magnetofón (todavía no había llegado el cassette), raro era el encuentro en el que no había alguno que, ya prevenido y avisado, venía provisto de una grabadora y se llevaba una copia. Así que en poco tiempo 'los salmos de Manzano', como se decía, se fueron propagando cada vez más.



La segunda circunstancia, muy semejante, fue mi relación con mis amigos del Instituto de Pastoral, tanto los profesores (Casiano Floristán y Luis Maldonado principalmente, y después Fernando Urbina, Director de la revista *Pastoral Misionera*) como mis condiscípulos Jesús Burgaleta y Purita Prieto, que también estaban vinculados a él. En cuanto les dije que andaba 'metido entre salmos' me hicieron viajar a Madrid, coincidiendo con una de las jornadas de retiro y reflexión que hacían cada cierto tiempo. Los alumnos y alumnas del Instituto pasaban del centenar y procedían de todas partes, incluida una buena porción de hispanoamericanos/as. La primera sesión ya tuvo una acogida excepcional. Yo no salía de mi asombro, aunque estaba seguro de que llevaba 'buen material'. La gente estaba con sed de encontrar un medio de expresión que aportara lirismo, emoción y arte a una vida comprometida. Regresé a casa con la promesa de seguir lo que había comenzado, y de volver en cuanto hubiera nuevas canciones. Pasado un trimestre recibí una llamada y una pregunta: "¿Hay cánticos nuevos?" "Sí, alguno nuevo hay". 'Pues vente para acá el sábado, que tenemos día de reflexión'. Llegué con mi equipaje musical, guitarra al hombro, y con copias de los textos preparadas. Cuando me tocó el turno subí a la tarima y en unos instantes me vi rodeado de



micrófonos por todas partes (¡como cuando hablaba Fraga Iribarne en la televisión!). Después de tres o cuatro 'actuaciones', ya todo el mundo cantaba conmigo lo anterior y grababa lo nuevo. Así estuve un año entero. Y así se empezaron a difundir los salmos antes de ser editados en disco.

Además de estos 'viajes artísticos' recuerdo especialmente otros tres. Uno con Fernando Urbina a Murcia, a donde un grupo de gente comprometida lo llamó para unas jornadas de reflexión (así pasaron a llamarse en muchos lugares lo que antes se conocía como 'ejercicios espirituales'). Yo disfruté por doble: cantando y enseñando los salmos, y escuchando a Urbina, una de las personas con mayor hondura humana, sencillez, honradez y vasta cultura que he conocido en toda mi vida. Además de todos estos valores, estaba dotado de un humor fino, cercano al sarcasmo, pero sin atravesar nunca la línea del respeto. Fue una suerte para mí conocerlo y tratarlo. Otro viaje lo hice con Manolo Tapia a Sevilla, a una reunión parecida, en la que por vez primera supe lo que era un anarquista de verdad, un hombre que vivía en semiclandestinidad y nos dio una charla-conferencia sobre su concepto de la sociedad y la manera de transformarla, por supuesto sin violencia, que nos dejó pegados al asiento. Cuando me tocó el turno de salir con la guitarra me temblaban las piernas. Pero en seguida la música hizo su labor. Yo me emocioné cuando escuchaba la versión, con el deje andaluz, del salmo 122:

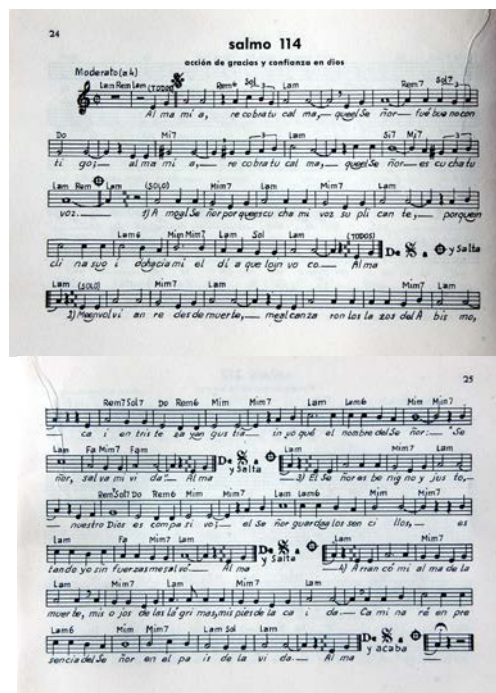
*A ti levanto mi ojo,
A ti, que habitas en el cielo...*

Y el tercero a Ávila, para asistir a las jornadas que la revista *Pastoral Misionera* celebraba anualmente, en las que se hablaba de las 'últimas tendencias' en pastoral comprometida hasta los tuétanos. Uno de los asistentes era Mariano Gamo, 'el Cura de Moratalaz', que poco después acabó cumpliendo pena de prisión en la cárcel de Zamora. Y otro el teólogo Olegario González de Cardenal, a quien ya por entonces llamaban 'El Karl Rahner español'. Parecía que los extremos se tocaban, porque había una hondura compartida en la que el encuentro se vivía, por encima de las acendradas discusiones. Allí también sonaron los primeros salmos, y sirvieron para descanso, meditación y relajamiento de las tensiones.

Para terminar esta relación, refiero una anécdota que me ocurrió con el primero de todos, *El auxilio me viene del Señor*, que merece la pena recordar. Entre los amigos que pasaban frecuentemente por la casa del Polvorín había dos especialmente apasionados por la música, con una irresistible afición a cantar: Angelito el del Gobierno y Eduardo Mostajo, ambos funcionarios y miembros de la



Asociación Montañera, a la que yo también pertenecía. El día que les canté el primer invento se quedaron boquiabiertos: les dejó emocionados. Pero como tenían un oído finísimo y mucha afición a hacer el dúo de las melodías, para la visita siguiente les preparé una versión a tres voces del estribillo, *El auxilio me viene del Señor*. La aprendieron a la primera y la cantamos a tres voces, allí en mi habitación. Se derretían de emoción. Me propusieron cantarla, los tres, en una misa a la que solían asistir cantando, en el colegio de los Jesuitas. Acepté, lo cantamos, y la música llegó a la gente. No se trataba de un éxito artístico, no, era otra cosa diferente lo que ocurría con los salmos. Pero a lo que iba: el final de este lance fue que mis amigos se enteraron de que Fraga Iribarne iba a pernoctar en Zamora un sábado, camino del Lago de Sanabria (Ángel trabajaba en el Gobierno Civil), y de que iba a asistir a misa en el colegio de los jesuitas. Me sugirieron, con todo respeto (cada uno de nosotros sabía de qué pie cojeaban los otros), cantar el salmo en la misa a la que Fraga iba a asistir. Y tuve la satisfacción de negarme a ello (no de negarles algo a ellos). Ni que Fraga se hubiera enterado: no pasaron ni tres años, y ya sus censores habían prohibido dos obras mías: el segundo disco de Salmos, *Esperanzas y Lágrimas*, del cual no prohibieron la venta, pero sí la publicidad, con lo cual pasó como desconocido. Y un año después los *Sarcasmos para el pueblo* (nº 14 de mi *catálogo de obras*), del que, presentado a la censura previa por Discoteca Pax, prohibieron cinco de las nueve canciones que iba a contener. Un año de trabajo perdido, porque el disco se quedó en proyecto frustrado.



De los papeles al vinilo: el disco 'Salmos para el pueblo'

En el comentario al disco *Cuatro cantos negro espirituales* (nº 7 del *catálogo de obras*) cuento cómo se presentaron un día en la casa del Polvorín, previa llamada telefónica, D. José Rodulfo Boeta y D. José Pagán, director y asesor musical respectivamente de la *Discoteca Pax*, sello discográfico nacido al amparo de la empresa PPC (Propaganda Popular Católica), con la finalidad de editar cánticos que renovaran el viejo y desfasado estilo de canción religiosa, poco acorde con las innovaciones que en otros campos se iban realizando en aquellos años de cambios. Ya antes de aquel disco el sello había editado otras composiciones mías que en el

catálogo de obras llevan los títulos *Cantos marianos (nº 5)* y *Misa popular cantada (nº 6)*. Cómo había llegado a sus oídos la labor musical que yo estaba haciendo con los salmos, no lo sé con detalle, pero es muy explicable, dada la difusión 'en vivo' que yo había ido haciendo de ellos desde el comienzo de mi proyecto. Me manifestaron su deseo de conocer el invento (desde luego, 'ya habían oído campanas', como el refrán dice) y les canté unos cuantos ejemplos, acompañado de mi guitarra. Boeta pidió opinión a Pagán, que hizo algunos elogios de lo que había escuchado. Y sin más rodeos, me propusieron editar un disco con los que tuviera terminados.

No recuerdo muy bien hasta dónde llegaba mi catálogo de salmos, aunque probablemente eran suficientes para llenar un LP, pero mi respuesta fue prudente: les dije que agradecía su interés, pero que la grabación de un disco requería por mi parte pensar bien en el contenido, eliminando algunos y completando la colección con otros que a mi juicio darían mayor variedad al conjunto. Y fue entonces cuando les dije que mientras terminaba de rematar el proyecto muy bien podían editar un disco de 45rp con cuatro de los cantos negros espirituales que ya tenía concluidos y que ya iban siendo conocidos. De nuevo tuve que tirar de guitarra para cantar algunas muestras, y allí mismo quedó fijado el contenido con las cuatro canciones que fueron a parar al pequeño disco. Les pedí un plazo de un par de semanas para hacer una copia limpia del original y una maqueta de sonido que yo mismo grabaría, cantada por mí.

Aceptaron, nos dimos la mano, y les invité a comer, junto con mis compañeros. En qué quedó aquella invitación, tuvo su lado jocoso, como cuento en el comentario al disco que lleva el título genérico *Tras el rastro de Dios, nº 7* de mi *catálogo de obras*.



Desde un principio consideré que había tenido una suerte grande, porque el sello Discoteca Pax era entonces el medio de difusión más potente para la música religiosa. Así que me puse manos a la obra a configurar el contenido del disco, en el que terminé incluyendo 13 títulos, como puede verse en el

catálogo de obras (nº 8). Aproximadamente a los tres meses ya les envié un original manuscrito con los 13 salmos (mejor dicho, 12 salmos y un cántico), conteniendo las melodías, los textos, la armonía indicada en cifrado americano y una maqueta sonora con mi interpretación vocal acompañada de la guitarra. Poco tiempo después recibí ya la grabación del disco *Tras el rastro de Dios*, que me decepcionó mucho, tanto en la interpretación del coro, que fusila las melodías, más que interpretarlas, como por la simplicidad de la orquestación, reducida al mínimo imprescindible.

Rápidamente escribí al Sr. Boeta manifestándole mi disgusto por lo que había escuchado y diciéndole que si el disco de los salmos que proyectaban iba a ser parecido, mejor era no publicarlo. Su reacción fue inmediata: una llamada telefónica en la que me manifestó que lo que pensaban hacer con los salmos no tenía nada que ver con el disco anterior, y que no iban a poner límites a lo que el Sr. Pagán considerara que merecía el

proyecto, en el que iban a intervenir unos 20 instrumentistas, y que estaban en gestiones para que un coro con calidad interpretase la parte vocal, en la que la mayor parte de los estribillos iban a ser polifónicos. También me dijo que el Sr. Pagán le había manifestado que por una vez las armonías no eran elementales, sino muy bien trabajadas, y requerían arreglos de calidad. Y que Discoteca Pax estaba dispuesta a invertir la suma que hiciera falta, en la convicción de que el disco iba a ser un éxito. Y por último me dijo que en cuanto el disco entrase en el estudio de grabación me llamarían para que estuviese presente, con la seguridad de que iba a quedar satisfecho.



**Portadilla del disco de
Espirituales Negros**

Peripecias de la grabación de los 'Salmos para el pueblo'

Y así fue. Un buen día recibí el aviso de que me presentase en Madrid, a gastos pagados. Yo tenía por entonces varias amistades en Madrid, y entre otros una familia que vivía en la calle Barquillo, donde tenía hospedaje seguro para siempre que quisiese. Con esta seguridad organicé mi viaje, llamé al Sr. Boeta, y me fue a recoger en su ostentoso Dodge Dart, donde iba yo medio engullido, no como un señor, sino como un timorato de provincia, un tanto encogido. Cuando llegamos al estudio ya estaba Pagán grabando las bases rítmicas de los arreglos: percusión (batería), guitarra baja, guitarra rítmica y órgano. Aquel esqueleto musical me alarmó de momento, pero enseguida me di cuenta de que los discos se grababan por etapas, y siempre sobre esta base. El día después se grabó la mayor parte del resto, que era únicamente un conjunto de viento, que me decepcionó bastante, por la agresividad del sonido, el estilo profano, que sonaba poco a los arreglos de los góspel que yo tanto había escuchado y se parecía más al de Augusto Alguero. También me disgustó, y todavía hoy me sigue resultando inapropiada, la forma en que Pagán transformó el ritmo de suave rasgueado que yo había pensado para los salmos más meditativos: *Desde lo hondo a ti grito*, *A ti levanto mis ojos* y *Levanto mis ojos a los montes*, que perdieron buena parte de su lirismo y hondura.

La grabación no terminó hasta el siguiente día. Los músicos que graban en estudio, alguien me explicó, cobran por bloques de cuatro horas, y son maestros en confundirse por turno para que la toma de sonido deba repetirse, con lo cual entran en el siguiente bloque, que cobran íntegro aunque no consuman todo el tiempo. Aquel detalle me gustó poco, pero menos todavía escuchar los cachondeos que se traían a cuenta de los títulos: ¿'Salmón a 28 pesetas? ¿Dónde está esa pescadería, que me voy ahora mismo a comprar unos kilos?', decía uno. 'Será del atrasado, porque lo hay hasta de 145', respondía otro, para jolgorio general. Pagán tenía que ponerse serio para cortar y continuar el trabajo, pero se veía que había confianza y era el estilo. El disgusto se me pasó un poco cuando comprobé que la grabación es una tarea pesada que genera gran cansancio. Me volví a casa el día siguiente y di por bueno lo que hicieran. No había otra solución. Quizá el coro salvaría la grabación.

Y así fue, en efecto. El siguiente aviso de Boeta llegó pronto: querían que yo viajara hasta Falces (pasando por Madrid, claro está), desde donde un taxi nos llevaría a Boeta a Pagán y a mí. Me comentaban los dos por el camino que el coro de Falces era muy bueno, pero que le parecía a Pagán que no terminaban por hacerse al ritmo abiertamente, y cantaban en un estilo muy ligado, como catedralicio; por lo cual sería bueno que yo mismo les convenciera de que aquella forma de cantar no era acorde con la naturaleza musical de aquellos cantos. Boeta quería a toda costa que el disco fuese un gran éxito, pues estaba echando el resto con la inversión que ya había hecho. Llegamos a Falces a media tarde, después de un largo viaje, y una vez instalados, nos dirigimos hacia el local de ensayo de la Coral "*Nuestra Señora de las Nieves*", tal era su denominación.

Hechos los saludos previos comenzamos la tarea. Empezó a sonar el *audio* de la orquesta, que era el que iban a escuchar el día de la grabación, y el coro comenzó a cantar el salmo 17, que iba a ser el pórtico sonoro del disco: *Este es el día en que actuó el Señor*. Y en efecto, la interpretación, muy correcta, afinada y bien empastada, sonaba ligado y sin énfasis, como un coral religioso, muy lejos del estilo que exigía el carácter. Yo les dejé cantar una o dos estrofas, les pedí que pararan, les expliqué en pocas palabras que se trataba de un estilo de canto rítmico, les cité algunos negro espirituales que conocían, les canté yo mismo la primera estrofa, y los animé a desinhibirse, haciéndoles ver que el estilo rítmico y el templo no eran incompatibles con la profundidad lírica y la hondura religiosa de los textos, a la cual respondían las melodías, que además no eran todas del mismo estilo, pues algunos de los salmos más meditativos pedían un estilo algo más severo y reposado, como íbamos a ir viendo en el ensayo. Ya en la primera repetición se notó el cambio de estilo. Y al cabo de media hora, después de haber cantado los salmos más abiertamente rítmicos (además del primero) el 126, *Que el Señor nos construya la casa*, el 71, *Tu reino es vida*, el 121, *Qué alegría cuando me dijeron*, y el 99, *Aclama al Señor, tierra entera*. Aquello ya era otra cosa.

Al final, el coro no parecía el mismo. La sesión debió de durar unas tres horas, después de las cuales todos los asistentes quedamos satisfechos, contentos, con el convencimiento de que el disco iba a ayudar a descubrir una faceta desconocida de la canción religiosa. La voz preciosa, expresiva y afinadísima de María Santos, la solista que cantaba unas cuantas estrofas, me pareció que iba a dar calidad al disco, como en efecto sucedió. La del otro solista, Pedro María Jurio, resultaba a veces un tanto

engolada, aunque bien afinada. El director de la coral, Pablo Amorena, me dio las gracias por la ayuda, y yo también se las di a él por su trabajo. Yo quedé mucho más a gusto con la forma de sonar el conjunto, porque las voces eran muy buenas y el texto cantado se imponía sobre los toques frívolos que Pagán había escrito en algunos pasajes.

Después del ensayo nos quedó tiempo para hacer una ronda por algunos bares. Recuerdo la calidad y fuerza del vino y también el ambiente animadísimo por grupos de gente bebiendo y cantando. De vez en cuando se hacía el silencio, al sonar el canto de una 'jota de estilo' entonada por algún navarro que lucía sus buenas cualidades delante de un grupo de admiradores que lo coreaban. La jornada, después de las despedidas, terminó con una cena a la que Boeta nos invitó a los más cercanos con una esplendidez desbordante. El único detalle de la carta que me queda en la memoria fueron unos espárragos descomunadamente gruesos, como nunca los había probado ni siquiera los he vuelto a ver. En el viaje de vuelta a Madrid las caras habían cambiado. Como hubo tiempo de hablar de todo, a mí se me reveló Boeta como un hombre de vasta cultura. Sabía de todo y de todo hablaba, y sobre todo como un conocedor extraordinario de la poesía española, que citaba de memoria poemas, desde Cervantes y Lope hasta Dámaso Ledesma y Gerardo Diego, cuando venía al caso. Cuando Boeta paraba de hablar, Pagán podía intercalar algunos párrafos sobre el Real Madrid en su época dorada (la de la Saeta Rubia, creo recordar). Y yo meditativo, a veces apostillando algo que Boeta decía, pero sobre todo escuchando y viendo desfilan un paisaje para mí desconocido, del que sólo recuerdo dos detalles: divisar la mole del Moncayo desde bastante cerca, con el pico nevado, y la repentina y fantasmagórica aparición del inmenso secadero de bacalao al pasar por las afueras de Ágreda, que me dejó boquiabierto por sus dimensiones y por el extraño colorido



Dos imágenes de Falces

blanquecino de miles y miles de bacaladas balanceándose en ordenada masa en un horizonte desolado. Estos son mis pocos recuerdos de aquel viaje, pues ¡tiempo ha pasado ya desde entonces!



La cima del Moncayo desde las inmediaciones de Ágreda

venía teniendo una buena relación desde algún tiempo atrás, como explicaré más adelante. Él mismo me buscó un autografista, el maestro Amigo, director de la Banda de Música de Toro, que me cobró una cantidad módica en atención a él. Y el mismo Maestro Blanco me aconsejó que registrara el contenido del disco en la Sociedad de Autores (uno por uno, todos los títulos), para lo cual era conveniente que me hiciera socio (no lo era, ni jamás se me había pasado por la imaginación), pasando el examen obligatorio, porque de lo contrario mis derechos de autor, si los hubiera, quedarían muy mermados. Así lo hice. Visité al delegado de la sociedad en Zamora en su oficina, le informé de que quería examinarme, me entregó un folio, me ayudó a rellenarlo con mis datos y me pidió que volviera al día siguiente, para darle tiempo a preparar todo el expediente, del cual formaba parte una prueba de composición musical. Me presenté al día siguiente y ya tenía todo preparado. Me señaló una mesa a un extremo de su oficina, indicándome que aquel era el lugar donde tenía que escribir el ejercicio en la forma en que se indicaba en un folio de papel pautado con un membrete y un sello estampado. Me señaló una carpeta con otros folios, en los que podía escribir el borrador del ejercicio. La prueba consistió en completar la melodía de un pasodoble del que se señalaba el comienzo y había que concluir, con las dos secciones de contraste propias del género, hasta un número de 64 compases, indicando las armonías en cifrado. Me resultó fácil, entregué los papeles, los metió en un sobre y me indicó que enviaría mi expediente a Madrid y que en una semana, más o menos, tendría la respuesta, que fue positiva y me permitió ingresar como socio de la SGAE, con el número 24. 213.

Los Salmos para el Pueblo, el superventas de Discoteca PAX

La difusión del disco de los *Salmos para el Pueblo* fue fulminante, una verdadera explosión. Desde su primer disco, *Villancicos Flamencos*, que tuvo un éxito enorme, el sello PAX fue conocido en todo el ámbito interesado por la canción religiosa, hecho que animó a la empresa a invertir dinero en la grabación de varios discos (dos de ellos fueron mis **opus 6** y **opus 7**) que tuvieron desigual aceptación, y algunos de ellos más bien escasa. Pero los *Salmos*, como ya eran muy conocidos y esperados desde más de un año antes de su edición discográfica, tuvieron una aceptación amplísima, no sólo en España, sino también en todos los países de Hispanoamérica, a donde seguramente los llevaron, entre otros, los alumnos del Instituto de Pastoral de Madrid. Además de ello, en aquellos tiempos todavía de la televisión nacional única, con cierta frecuencia salía la imagen de la coral de Falces cantando algunos salmos, con imágenes tomadas en diversos lugares de la iglesia de los Dominicos de Alcobendas, obra de Fisac. Seguramente este fue un logro de Pagán, que tenía diversos enlaces en la SGAE y en RTVE, por su largo oficio de músico arreglista y autor de música de películas. Durante los primeros años posteriores a la edición años recibí cartas de varios países extranjeros en las que me pedían permiso para editar las melodías de los salmos con el texto traducido. De varios países de Hispanoamérica me llegaron estas peticiones, y también recuerdo, por lo singular de los casos, haber recibido una de Finlandia y otra de Japón. Mi respuesta siempre fue conceder el permiso sin condición alguna, pues para eso los había compuesto. Lamentablemente no conservo ninguna de estas cartas.

Un episodio sorprendente en relación con esta difusión fue que Boeta me informó de que se iba a grabar una nueva versión de los Salmos en catalán, y me pedía por favor que les acompañara, como siempre, a él y a Pagán, para estar presentes a la grabación y dar el visto bueno al nuevo máster de los Salmos en catalán, con la misma base orquestal que la original. Como estaba invitado a todo, no puse obstáculos. El disco quedó grabado, bien interpretado, pero nunca supe cuál fue su aceptación. Lo que más recuerdo, aparte de lo trabajoso de la sesión de grabación, fue el viaje: por primera vez en mi vida subí a un avión y recibí las primeras impresiones de este medio de locomoción, sufriendo los consiguientes miedos y emociones que todo el mundo experimenta, y recuerda después durante toda su vida.

Discoteca PAX me propuso editar el folleto con las músicas, pero les dije que ya lo había hecho yo. Afortunadamente acerté, gracias a los consejos de un amigo que se ofreció a ayudarme en algo que yo desconocía completamente, constituyéndose en apoderado y asociado mío. Cada dos meses aproximadamente me pedían una edición nueva, mi 'manager' la encargaba con una llamada de teléfono a Gráficas UME (empresa editora con la que me puso en contacto el maestro Blanco), ordenaba el envío a PAX, pasábamos la factura y nos pagaban. Aquello era tan sencillo como comprar a tres y vender a cuatro, más o menos (¡y con ese 1% nos íbamos arreglando!', como decía el otro). Con este ritmo de ventas y de demanda de folletos pasaron casi dos años, al cabo de los cuales la demanda se disipó casi repentinamente. Lo mismo ocurrió con la venta de discos, aunque se fue debilitando más lentamente.

Pero hubo algo más. Un día recibí la llamada de Boeta pidiéndome que viajara a Madrid, pues me había preparado dos encuentros muy importantes, sin decirme con quién. El primero fue con D. Luis Ortiz Muñoz, que estaba muy interesado en conocerme. Y el segundo nada menos que con D^a Jimena Menéndez-Pidal Goyri, hija de D. Ramón Menéndez Pidal. Me propuso asistir a la misa mayor en la capilla del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, en la calle Serrano (Iglesia del Espíritu Santo, obra de Miguel Fisac), donde se cantaban ya algunos salmos, y donde podría saludar a aquellas dos ilustres personalidades, que tenían mucho interés en conocerme. Y bueno, aunque la idea no terminaba de convencerme, accedí, en cierto modo como muestra de agradecimiento a Boeta, pues estaba seguro de que reconocía y valoraba mi trabajo. Terminada la misa, en una de las dependencias del Centro, Boeta me presentó a los dos. Primero a D^a Jimena, que me saludó con cortesía alargando su mano, que estreché levemente, como ella hizo, y me dio la enhorabuena por el trabajo musical tan artístico y necesario que había hecho. Y después a D. Luis Ortiz, que estaba sobre una silla de ruedas, que me saludó con muestras de alegría y me felicitó efusivamente por las bellas



Iglesia del Espíritu Santo en la sede del CSIC

músicas que había compuesto para los Salmos, y además me confesó, bajando un poco la voz, que el disco de los Salmos había supuesto un gran empujón económico para Discoteca PAX, y había ayudado mucho a aquel proyecto editorial, que tanto estaba haciendo por la renovación de la música popular religiosa, en un momento complicado, pues, como yo me podía imaginar, no todo lo que habían ido haciendo había tenido igual aceptación que los Salmos.

Terminado este episodio, que cuento por el interés que para mí tuvo, Boeta me invitó a comer, como siempre. Y como lo único que yo había hecho con PAX era un contrato para la edición, en el que constaba que la editorial me pagaría a través de la Sociedad de Autores, detalle al que yo no di importancia, pues me parecía que no la tenía, me atreví a preguntarle si, dado el éxito empresarial de los Salmos, la editorial no me haría llegar algún dinero, aunque yo no hubiera pedido nada. Y entonces él, muy extrañado, me preguntó: '¿Pero no recibe Vd. lo que le corresponde por derechos de autor, tal como hemos pactado en el contrato de edición? Porque yo pago "religiosamente" los derechos de autor con relación a las ventas'. Le dije que no me había preocupado de ese detalle, aunque sí era socio de Autores, pues pensaba que no supondría gran cosa. Y entonces me replicó: 'Pues formalice Vd. las fichas de cada salmo con los títulos que tienen en el disco, porque esas cantidades no prescriben y las tendrá Vd. acumuladas a su nombre. Y estoy seguro de que no serán despreciables, a juzgar por los pagos que hace PAX'. Le agradecí la indicación, y me comentó que le extrañaba mucho que Pagán no me hubiera informado acerca de este asunto. Y en un momento de la conversación, me dejó caer una frase, como de pasada, acerca de la necesidad que tenía la Discoteca PAX de un buen asesor que orientara y dirigiera con buen criterio la búsqueda y la producción del repertorio actualizado de cantos religiosos que necesitaban los tiempos que corrían. Me sugirió también la idea de escribir una especie de historia de la música popular religiosa en España. Mi comentario, sin ser una evasiva, le debió de dejar claro, por si acaso, que yo estaba muy a gusto en Zamora, donde coordinaba la creación musical con otras tareas y compromisos que también requerían mi tiempo.

En cuanto a la inscripción de mis obras en la SGAE, de nuevo fue el maestro Blanco quien me orientó en la forma de hacerlo: había que pedir en la Delegación de Zamora fichas de inscripción de obras musicales, en las que había que copiar cada melodía con su texto, testificar la autoría y esperar a recibir la respuesta de la SGAE. Hacer todo este trámite me llevó todavía algún tiempo. Pero valió la pena, porque al cabo de cierto tiempo, no recuerdo cuánto, me llegó de un solo golpe el pago de los derechos del primer año, para mí una cantidad astronómica, aproximadamente el precio de un piso-vivienda (modesta, claro está), que me cogió desprevenido, pues mis necesidades económicas eran muy cortas y nunca fui ambicioso, ni entonces ni hasta hoy. Menos mal que mi apoderado me aconsejó certeramente y hasta providencialmente: 'Miguel, vamos a abrir una cartilla y a administrar lo que te va llegando, porque nunca se sabe las vueltas que puede dar la vida'. Aunque a mí me pareció un consejo muy alejado de los preceptos evangélicos sobre el dinero ("No atesoréis en la tierra, donde el óxido y la polilla corrompen..."), que siempre había tenido en cuenta, dejé correr las cosas. Pero aquellas 'vacas gordas', que fueron sobre todo la venta de los folletos a través de PAX, duraron no más de dos años, porque una vez que el disco y el folleto llegaron a todas partes, se fueron

debilitando las cantidades hasta quedar en insignificantes. Prueba de ello es que este golpe de suerte con una creación musical, el único que he tenido en mi vida, y además sin andar buscándolo, produjo lo justo para que cada uno de los dos 'socios' consiguiéramos lo que por entonces (final de los años 60) ya comenzaba a ser la dote a la que podía aspirar una familia que vivía de un salario: una vivienda normal adquirida en una cooperativa, y un vehículo de la gama más modesta. Pero que aquella racha de apenas dos años (1968-1970) pasó muy rápidamente, lo demuestra el hecho de que en mi primer año de casado (1971-1972) ya teníamos que pedir ayuda para terminar el mes a los padres de mi mujer. Porque los siguientes discos, LP, como voy a explicar en seguida, dieron justamente para ir tirando: lo comido por lo servido.

Trayectoria de los Salmos para el Pueblo

Si la aceptación de los Salmos fue rápida y amplísima, no lo ha sido menos su pervivencia. A pesar de la fuerte 'competencia' que le hicieron desde el principio y le han seguido haciendo, cada vez más, la sobreabundancia de inventos musicales en el campo de la canción popular religiosa (entre otros, los que yo mismo compuse y fueron publicados en los tres años siguientes, como voy a explicar), los *Salmos para el Pueblo* han sobrevivido hasta hoy (estoy escribiendo esta página en diciembre de 2012) y algunos de ellos no tienen síntomas de haber envejecido. Siguen estando presentes en innumerables listados, libros, folletos, versiones discográficas de todo tipo, en España y en Hispanoamérica. Basta con escribir un título en *Google* para que se inunde la pantalla de citas. Y basta con escribir algún título en *You Tube* para que aparezcan decenas de versiones musicales de todo tipo, estilo y pelaje, desde las de un grupo japonés hasta las de 'el cura rockero'.

Las anécdotas que desde la amplia difusión de los Salmos me han venido ocurriendo, sobre todo a propósito del 121, *Qué alegría cuando me dijeron*, que es sin duda el más conocido de todos, son innumerables. Las veces que me ha sucedido y me sigue sucediendo que alguien me presenta a otro conocido y añade la pregunta: '¿Sabes quién es este?' 'Pues no, no lo conozco de nada.' '¿Cómo qué no? ¿Tú no has cantado alguna vez *Qué alegría cuando me dijeron...?*' 'Claro que sí: en el colegio donde estudié lo cantábamos todos los domingos, me lo sé todavía de memoria.' 'Pues aquí tienes al autor: este es Miguel Manzano.' '¡No me digas! ¿De verdad?' '¡Pues claro!' A lo que suele seguir un apretón de manos y un saludo cordial. Cientos de veces me han ocurrido estos encuentros. Aunque no suelo dar muestras de alegría muy señaladas, esto siempre me produce una satisfacción grande. Este salmo, entre otras peripecias, ha sido llevado a la película *El milagro de P. Tinto*, y también al episodio 198 de *Cuéntame cómo pasó: La doble comunión de María*. Al igual que el 127, *Que el señor nos construya la casa*, suena en *La gran aventura de Mortadelo y Filemón*, cantado en un autobús por una brigada de albañiles. Aunque en son de chiste, evidentemente, sin haber visto esta película decía un cura amigo de mi tío cura que 'los salmos de Manzano se cantan hasta en el infierno'.

Termino con dos anécdotas recientes de las que ha sido testigo mi amigo Virgilio Ortega, al que me refiero detalladamente en el tramo II, en un recuadro que le dedico. Preparando uno de sus últimos proyectos editoriales en Planeta D'Agostini, *Lo mejor de la música Sacra*, mi amigo me dijo que iba a entrevistarse, entre otros, con el Maestro de Capilla (ya

jubilado) de la Basílica de San Pedro de Roma, Monseñor Pablo Colino, para pactar con él la publicación de algunas grabaciones por él dirigidas. Como yo lo conocí en los cursos de Gregoriano de la Escuela Superior de Música, e hice cierta amistad con él, le dije a mi amigo que le llevara un saludo y un recuerdo de parte mía. Y así lo hizo diciéndole: 'Le traigo recuerdos de un amigo que es pariente lejano suyo' (mi madre llevaba también ese apellido y el hoy Monseñor y yo nos tratábamos de primos, bromeando, aunque a lo mejor los somos ¡en un tercero o cuarto grado!). '¿Y cuál es el nombre de ese señor?' preguntó el Maestro. 'Se llama Miguel Manzano'. Y sin esperar más explicaciones, Monseñor empezó a cantar: '¡Que alegría cuando me dijeron...!' Y mi amigo Virgilio, a una con él: 'Vamos a la casa del Señor...', cantando los dos hasta el final. Y dos Monseñores que estaban presentes a la reunión –me contaba Virgilio– se miraban uno al otro y nos miraban a nosotros con extrañeza y sorpresa, como pensando: '¿Pero qué les pasa a estos dos?' Aclarado todo, mi amigo me trajo, devuelto, el recuerdo y saludo de Monseñor. Y si he de ser sincero, no esperaba yo que los salmos hubieran llegado 'tan arriba', porque mi secularización (año 1971) ha frenado la difusión en los ámbitos eclesiásticos en que se me considera como un desertor o un renegado.

La segunda anécdota es muy reciente, de hace unos tres meses (estoy escribiendo esta página el día 27 de diciembre de 2012). Mi amigo Virgilio, requerido con frecuencia desde muchas instituciones culturales a causa de su vasta experiencia editorial, me llamó un día por teléfono y me contó a toda prisa lo siguiente: 'Miguel, estoy en el aeropuerto de Madrid para viajar a Moscú, de donde me han requerido para hablar sobre la edición de libros, ya sabes. Y esperando el embarque, veo que entra un grupo de chicas jóvenes que han llegado en otro avión procedente de Nueva York, que, agrupadas junto a la puerta, se ponen a cantar a coro: *¡Que alegría cuando me dijeron...!* Con acento inglés, claro. Ya te contaré, porque no puedo esperar más.'

Concluyo ya este epígrafe transcribiendo un escrito publicado en la revista ECCLESIA hace un año.

Se cumplen ahora los cuarenta años de la publicación de "Salmos para el Pueblo", de Miguel Manzano. Más allá de ser un mero aniversario sin más trascendencia conviene destacar este cumpleaños principalmente porque sus canciones, lejos de quedarse en el olvido, siguen entonándose en toda la Iglesia de lengua española. Prueba inequívoca de su vigencia.

El optimismo social y eclesial generalizado de la segunda mitad de los años 60 encuentra arraigo también en las 13 canciones que componen los "Salmos para el Pueblo". El Concilio Vaticano II estaba siendo acogido a distintas velocidades, pero su Reforma Litúrgica empezó a calar con notable celeridad en la Iglesia. En la Diócesis de Zamora encuentra en su Seminario mayor un grupo de curas y seminaristas verdaderamente entusiastas de la liturgia participada. Resultó una hornada de curas piadosos, con gran ímpetu apostólico, trabajadores e inteligentes. Entre ellos Miguel Manzano, por entonces Prefecto de Disciplina de los filósofos del Seminario y organista de la Catedral. Los latines iban quedando atrás, y comenzaba a celebrarse de otra manera.



Pero estos Salmos tuvieron su prólogo. Unos años antes Manzano compone con José Gutiérrez Mazerres los "Cantos para la misa participada", y la Misa cantada junto a Fabriciano Martín Avedillo. También es autor de unos Salmos Responsoriales de los domingos y fiestas del ciclo B. Todos ellos como respuesta a ese afán de participación de todos los fieles en la liturgia.

De carácter eminentemente autodidacta, en Zamora recibe influencias del maestro Gaspar de Arabaolaza. En su etapa posterior en el Instituto Católico de París prosigue su formación musical estudiando armonía modal y rítmica del lenguaje notablemente influenciado por J. Gelineau. También por el gregoriano, y los monasterios catalanes. Otros compositores como Lucien Deiss enriquecen el elenco. Manzano pergeña sus Salmos. Quiere que sean plenamente litúrgicos. Se hace con la traducción oficial al castellano del salterio, de Luis Alonso Schökel, antes de ser publicada. Y a la vez los quiere fieles a su momento histórico, una época, aquella, social y socializante. Son canciones populares destinadas principalmente al pueblo y que celebran algo importante, nuestra fe de cristianos, como escribía Demetrio Madrid en sus palabras de presentación en el cuaderno de partituras. Fue, pues, una respuesta pionera a la Reforma Litúrgica del Concilio.

El éxito de los "Salmos para el Pueblo" es contundente. Antes de ser grabados por la coral navarra N^a S^a de las Nieves de Falces y definitivamente publicados, circulaban ya grabaciones magnetofónicas caseras y copias manuscritas entre quienes primero empezaron a cantarlos. En su momento supusieron una nueva forma de hacer música religiosa. Por primera vez la letra en castellano responde con fuerza a los textos bíblicos, frente a letras más o menos acarameladas que abundaban hasta entonces. La calidad musical es excelente, así como su adaptación a ritmos populares. Manzano tuvo muy en cuenta el modo de sentir de la gente. Prueba de ello es que se aprenden muy rápido y muy fácilmente. Pero los "Salmos para el Pueblo" podían haber muerto, como tantas otras canciones lo hicieron y lo siguen haciendo, a los dos o tres años de su composición. Pero no, los Salmos hoy perduran, traducidos a varios idiomas y cantándose diariamente en todos los países de lengua castellana, que son muchos. Su mérito: buena música para mejor texto. No son exageradas, pues, las palabras de Alberto Taulé al afirmar que quién ha hecho cantar al pueblo en la Iglesia ha sido Miguel Manzano.

Junto a los "Salmos para el Pueblo" Manzano editó otros dos discos de música religiosa contemporánea: "Esperanzas y lágrimas" y "Aquí en la tierra", en los primeros años 70. Después, nada más. Miguel Manzano dejó casi radicalmente de componer música religiosa. Si hubiera seguido esta tarea, con certeza hoy estaríamos hablando de un predominio de sus canciones en la liturgia de la Iglesia. Nunca es tarde... Maestro, Iglesia, feliz cumpleaños. **Rafael Ángel García Lozano**

División de opiniones sobre los Salmos para el Pueblo

Con frecuencia he escuchado, después de alguna referencia a los Salmos, una pregunta: '¿Por qué no has seguido escribiendo más músicas como los Salmos, con la falta que están haciendo canciones religiosas con calidad en las músicas y los textos?' Y mi respuesta es siempre la misma: 'Ya publiqué otros dos discos después de aquel: un segundo de salmos, que nadie canta, y otro de canciones, el mejor de todos, del que se cantan sólo dos o tres'. Quizás una de las razones de este olvido sea que una buena parte de los textos de estos dos discos molestan porque, si con sinceridad se cantan, obligan a tomar una postura comprometida, acorde con lo que expresan los textos, como más adelante aclararé. Y a esto acostumbro a

añadir otra razón muy simple: que en cada una de las etapas de mi trayectoria he ido componiendo las músicas que me pedían las circunstancias por las que mi vida ha ido transcurriendo.

Pero al contrario de lo que piensan los que me formulan esta pregunta, la mayor parte de los músicos de oficio que por la época de la edición de estos discos ocupaban cargos en las Capillas de las catedrales españolas, y también otros responsables de la música en templos de cierta importancia regidos tanto por clero secular como regular, y dotados de un grupo capaz de interpretar música coral, fueron muy reacios a la introducción de la práctica de los nuevos cánticos creados bajo el impulso de la reforma litúrgica. Algunas de las acusaciones de que se fueron extinguiendo las liturgias en latín y las solemnidades y calidades de las grandes obras de música coral me llegaron a mí, unas veces directamente y otras de forma indirecta, señalándome como 'un cura guitarrero' que rebajaba la canción religiosa al nivel de la música 'pop' profana que animaba los bailes y discotecas. En alguna ocasión oí decir que uno de los defensores más acérrimos del retorno al pasado anteconciliar (¿y anti-conciliar?) fue el P. Tomás de Manzárraga, que hizo de la revista *Tesoro Sacro Musical* la bandera de la resistencia a las reformas, al menos durante algún tiempo. También oí contar que, cansado de luchar por una causa que después de grandes esfuerzos consideró perdida, se retiró a terminar sus años de actividad como maestro de capilla de la catedral de Granada, donde pudo seguir poniendo en práctica sus ideas acerca de las músicas religiosas. A pesar de esta intransigencia, yo seguiré siempre apreciando su contribución a mi formación musical en los cursos del Instituto de Música Sagrada, su calidad como intérprete y compositor, y su honradez profesional, fuera de toda duda, pues defendió abiertamente y dando la cara aquello en lo que siempre creyó. Cosa que no hicieron la mayor parte de los maestros de capilla, prisioneros de una rutina que en poco más de dos décadas causó la agonía, y en algunos casos la extinción de la música en las catedrales: ni trabajaron por la pervivencia de un pasado que conservaba obras válidas, por lo menos en la calidad musical, ni miraron a un futuro musical que poco a poco fue quedando en manos de ineptos, que armados de una guitarra, cuatro acordes básicos y unos textos de muy poca calidad literaria y de escasa hondura, han terminado convirtiendo muchas iglesias en recintos de música pop, sin más.

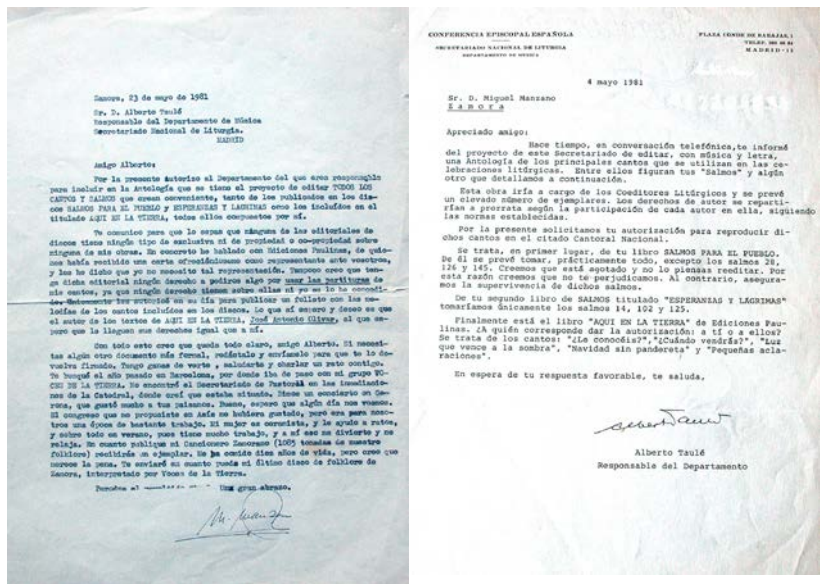
Pero aparte de que nunca he dado importancia a las opiniones que iban contra corriente de lo que se fue imponiendo por la fuerza del curso de los acontecimientos, hay una prueba bien evidente de que el estilo de canción religiosa que comenzó con los Salmos acabó por ser aceptado incluso a un nivel que puede llamarse 'oficial'. Esta prueba es la edición del *Cancionero Litúrgico Nacional*, compilado por el Secretariado Nacional de Liturgia dependiente de la Comisión Episcopal Española de Liturgia, en el año 1982. En esta primera compilación aparecen un total de 737 cánticos, compuestos por unos 50 autores diferentes, entre los cuales siete somos los más repetidos. En el epígrafe *salmos* me cabe la honrilla de ir a la cabeza con 13 títulos entre un total de 33, cosa que se explica sobre todo porque fui el primero en ocuparme de este género. Leyendo proporcionalmente el índice se detecta que músicos como Cols, Erdozain, Espinosa, Gabarain, Palazón y Taulé han sido muy prolíficos y han acertado en no pocos casos con melodías que han logrado popularizarse en el momento en que fueron grabadas y difundidas en disco, consiguiendo unas cuantas de ellas

sobrevivir varias décadas y entrar en la memoria colectiva de la gente que frecuenta las celebraciones litúrgicas. Hecho que demuestra que son éstas, más bien escasas, aciertos musicales, aunque el valor literario y el contenido de los textos, que en algunos casos sigue rozando el sentimentalismo, no llegue a veces al de la melodía.

SALMOS		CANTOS DIVERSOS	
501	Señor, Dios nuestro (Salmo 8). M. F. Palazón © 3	701	Señor, tú eres mi refugio. T. A. Taulé; M. G. Neumarle - J. S. Bach
502	¿Hasta cuándo, Señor? (Salmo 12). M. M. Manzano	702	Cerca de ti, Señor. T. J. A. Espinosa; M. L. Masson © 4
503	Señor, ¿quién puede acudir a tu templo? (Salmo 14). M. M. Manzano	703	Unidos en caridad. T. C. Gabarrin; M. adapt. melodía popular © 2
504	El Señor es mi pastor (Salmo 23). M. A. Taulé	704	Pueblo de Dios. T. R. Llubi; M. popular alemana © 7
505	El Señor es mi luz (Salmo 26). T. adapt. A. Taulé; M. A. Taulé	705	Con tu ayuda, Señor. T. R. Llubi; M. popular hebrea © 7
506	Te ensalzare, Señor (Salmo 29). M. R. Cantalapiedra © 2	706	¡Aclamemos al Señor! T. J. M. Marmol; M. popular hebrea
507	Aleluya. Pueblos todos (Salmo 46). M. F. Palazón © 3	707	Benignos al Señor; M. popular
508	Perdón, Señor, hemos pecado (Salmo 50). M. A. Taulé	708	Un solo Señor. T. M. P. de la Figura; M. L. Deiss
509	¡Oh Dios! Tú mereces un himno (Salmo 64). M. F. Palazón © 3	709	Ciudadanos del cielo. T. M. P. de la Figura; M. L. Deiss
510	A Dios den gracias los pueblos (Salmo 66). M. J. A. Espinosa © 4	710	Canto de paz. T. M. P. de la Figura; M. L. Deiss
511	Tu reino es vida (Salmo 71). M. M. Manzano	711	Por ti, Patria esperada. T. L. Ferrero; M. D. Julien © 8
512	Cantare eternamente (Salmo 88). M. F. Palazón © 3	712	Éste es el día del Señor. M. A. Taulé
513	Señor, tú has sido nuestro refugio (Salmo 89). M. F. Palazón © 3	713	¡Invoa al Dios altísimo. M. L. Elizalde
514	Es bueno dar gracias al Señor (Salmo 91). M. F. Palazón © 3	714	¡Haz brillar sobre nosotros. M. L. Elizalde
515	Aleluya. El Señor es nuestro rey (Salmo 97). M. M. Manzano	715	El peregrino. T. J. A. Espinosa; M. espiritual negro © 4
516	Oh tierra, aclama a tu Señor (Salmo 99). T. adapt. A. Taulé; M. C. Goudimel	716	Gloria, aleluya. T. P. A. Barrialec; M. popular norteamericana
517	Aclama al Señor, tierra entera (Salmo 99). M. M. Manzano	717	El Señor es mi fuerza. T. y M. J. A. Espinosa © 4
518	Gustad y ved (Salmo 102). M. M. Manzano	718	Hombres nuevos. T. y M. J. A. Espinosa © 4
519	Alma mía, recobra tu calma (Salmo 114). M. M. Manzano	719	Un pueblo que camina. T. y M. E. Vicente Mateu © 2
520	Caminaré en presencia del Señor (Salmo 114). M. J. A. Espinosa © 4	720	Dios es amor. T. y M. E. Vicente Mateu © 2
521	Todos cantamos a ti (Salmo 116). M. J. A. Espinosa © 4	721	Cuando camino. T. A. Alcalde; M. M. Giombini © 3
522	Éste es el día (Salmo 117). M. M. Manzano	722	Evullemos de gozo. M. A. Martorell
523	Tu palabra me da vida (Salmo 118). M. J. A. Espinosa © 4	723	¿Le conocéis? T. J. A. Olivar; M. M. Manzano
524	Levanta mis ojos a los montes (Salmo 120). M. M. Manzano	724	¿Cuándo vendrá? T. J. A. Olivar; M. M. Manzano
525	¿Qué alegría cuando me dijeron? (Salmo 121). M. M. Manzano	725	Pequeñas aclaraciones. T. J. A. Olivar; M. M. Manzano
526	A ti levanto mis ojos (Salmo 122). M. M. Manzano	726	Nueva Creación. T. y M. C. Gabarrin © 3
527	Cuando el Señor cambió la suerte (Salmo 125). M. M. Manzano	727	Cristo liberador. T. y M. C. Erdozain © 3
528	Como brotes de olivo (Salmo 127). T. adapt. M. P. de la Figura; M. L. Deiss	728	Vienen con alegría. T. y M. C. Gabarrin © 3
529	Desde lo hondo (Salmo 129). M. M. Manzano	729	Cristo te necesita. T. C. Gabarrin; M. adapt. melodía de Sydney Carter © 3
530	Dad gracias al Señor (Salmo 135). M. F. Palazón © 3	730	Vamos buscando. M. J. Madurga © 3
531	Te damos gracias, Señor (Salmo 137). M. J. A. Espinosa © 4	731	Cerca está el Señor. T. y M. C. Erdozain
532	Te doy gracias, Señor (Salmo 137). M. F. Palazón © 3	732	¡Queremos construir una ciudad. T. y M. C. Erdozain
533	Aleluya. ¡Alabad al Señor (Salmo 150). M. A. Taulé	733	¡Que sea tu palabra. T. M. Zarate; M. J. A. Elizkano © 3
		734	Pueblo que avanza buscando. T. J. A. Olivar; M. J. Pedro Martins © 3

Índice del Cantoral Litúrgico

En la compilación y edición del *Cantoral Litúrgico Nacional* tuvo una responsabilidad relevante Alberto Taulé, con cuya amistad yo me honré desde sus años de estudios en la Universidad Pontificia de Salamanca, como ya he contado en el tramo II, hasta los últimos de su larga vida y fructífera trayectoria en el campo de la música litúrgica, en cuya renovación trabajó, tanto en la creación de nuevo repertorio como en la difusión de los criterios que debían presidir esa creación. El Cantoral es un trabajo llevado a cabo con un enorme esfuerzo en el terreno de la selección y ordenación del material y con una honradez a toda prueba en la selección de obras, que aceptó todo lo que era válido dentro de los diversos estilos y estructuras musicales que exige la funcionalidad de cada momento de las celebraciones litúrgicas. Los 20 cánticos populares



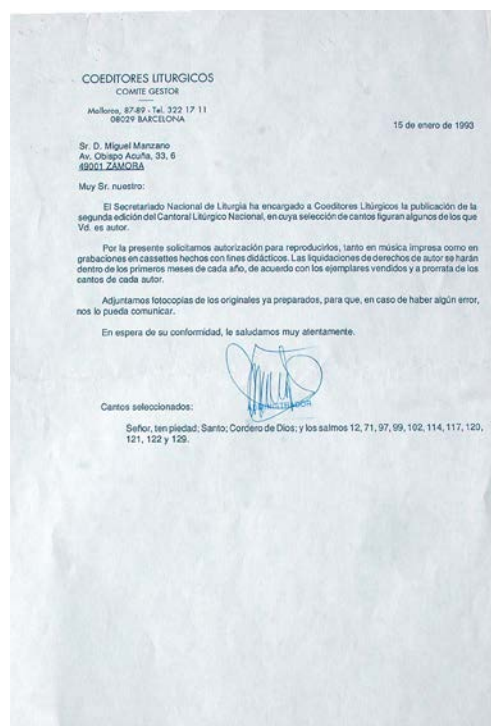
Carta de Alberto Taulé pidiendo mi autorización y respuesta mía

Los 20 cánticos populares

tradicionales que también fueron a parar al Cantoral, son los de mayor calidad entre los mejores que se venían cantando en toda España durante más de un siglo. Por otra parte la ausencia casi total, en el contenido de esta obra, de los maestros de capilla de las catedrales, que deberían haberse puesto a la cabeza de la creación musical que exigía la promulgación de la *Constitución de Sagrada Liturgia* y la posterior *Instrucción sobre la Música Sagrada* que la detallaba en la práctica demuestra, más que su falta de preparación musical (todos estaban en un cargo ganado por oposición tras unas pruebas muy duras), su falta de cultura litúrgica y su negativa a incorporarse a las reformas que exigía el Vaticano II en el terreno de la música.

El tiempo transcurrido desde la publicación del *Cantoral* en 1982 ha colocado cada invento en el lugar que le corresponde, y ha ido purgando con olvidos seguramente merecidos una buena parte de la producción musical de las tres o cuatro editoras de música religiosa que durante los últimos 50 años han competido en editar canciones religiosas imitando en cierto modo a los sellos discográficos de las músicas pop. Al dar el paso hacia mi secularización en el año 1971, yo me libré de entrar en una carrera competitiva que sin duda alguna me habría forzado a escribir obras mediocres. Y no quiero con esto afirmar que todo lo que llena mis tres primeros LPs de canción religiosa fue bueno. Pero hay un momento en la creación musical en que la imaginación se desgasta y hay que darle vacaciones al esfuerzo que supone crear música. Yo me atrevería a afirmar que, exceptuando a la media docena de los músicos más grandes de la historia (con los cuales, por supuesto, no quiero compararme), en todos los que han escrito muchas obras se nota de vez en cuando alguna página de relleno, efecto inevitable del agotamiento, aunque sea pasajero.

Para acabar con el Cantoral, y también con los *Salmos para el Pueblo*, no está de más anotar la sorpresa (en cierto modo esperada) que me llevé al recibir la carta que traigo a esta página, en la que la empresa Coeditores Litúrgicos me comunica (seguramente por decisión del Secretariado de Liturgia) el listado de los cánticos míos que se han eliminado en la segunda edición, que se llevó a cabo en el año 1993. El hecho de que fueran suprimidos precisamente los salmos y cánticos con mayor contenido social es una muestra clara de la involución que la jerarquía eclesiástica y de buena parte del clero español experimentaban ya por entonces (bueno, la verdad es que muchos de sus miembros ni siquiera habían evolucionado), y deja claro que el alto clero y buena parte de los curas y de quienes se dicen creyentes miran más para otro lado (sobre todo para el sexto mandamiento, como es bien notorio) al tiempo que omiten por sistema



Carta del Comité gestor de la segunda edición del Cantoral

denunciar los atropellos gravísimos y notorios que a diario se cometen contra otros mandatos del Decálogo. No es extraño, pues, que los salmos 14 (*Condiciones para entrar en el templo*), 527 (el estribillo contiene las palabras "Un pueblo que lucha por su redención"), *Canto de liberación* (del profeta Isaías), junto con otros tres cánticos contenidos en el disco *Aquí, en la tierra*, que llevan los títulos *¿Le conocéis?*, *¿Cuándo vendrás, Señor?* y *Pequeñas aclaraciones*, todos ellos con un claro mensaje social: 'el creyente debe apuntarse al compromiso por cambiar las situaciones de hipocresía religiosa, de injusticia, de opresión...', se cayeran de la segunda edición del Cantoral.

Si tenemos en cuenta que esto sucedía hace 20 años y echamos una ojeada a la temática más frecuente, casi única, de los discursos, cartas pastorales y llamadas a manifestaciones que cada poco tiempo lleva a cabo en las últimas décadas la Jerarquía eclesiástica española, y las renunciadas escandalosas a denunciar los abusos y las corrupciones que a diario enojan y desesperan cada vez a un mayor número de personas honradas (escribo esta página el 11-3-2013), está clara la razón por la que hay que eliminar ciertas canciones del repertorio oficial. No he visto un ejemplar de la nueva edición del Cantoral. Pero si en el repertorio de la canción religiosa quieren 'volver a las andadas' y caminar para atrás, como en otros temas están haciendo, canciones piadosísimas para los nuevos tiempos que promueven no les faltarán en los viejos cancioneros. Ni tampoco un medio de difundirlas por su emisora de radio 'oficial', en la que vuelven a sonar cada vez con mayor frecuencia los cánticos de la piedad sensiblera, mentirosa y pseudomística, ahora revestidos con insoportables armonías fabricadas con máquinas automáticas. De pena.

Y volviendo, para terminar este apartado ya de una vez, a Alberto Taulé, quiero dejar aquí mi testimonio personal sobre su fidelidad de toda una vida a la tarea que desde estudiante se marcó: enfocar su trabajo pastoral hacia la renovación de las músicas religiosas dentro del contexto de las tareas pastorales que le tocó desempeñar como cura en Barcelona. A pesar de que nos vimos muy pocas veces, siempre nos íbamos comunicando el fruto de nuestros trabajos musicales. Precisamente después de haber recibido él el *Cancionero Popular de León*, que por indicación mía le envió la Diputación de León, me invitó a dar una conferencia sobre EL CANTO POPULAR RELIGIOSO EN LA TRADICIÓN ORAL en el encuentro que, organizado por él mismo, se desarrolló en León con el título *Jornadas sobre "La música en la Iglesia, de ayer a hoy"*, del 5 al 7 de septiembre de 1991. (Los lectores interesados en este tema, si algunos han llegado hasta aquí, encontrarán el texto y los ejemplos musicales que lo ilustran en el apartado *Escritos en pdf*, en esta misma página web.) El último recuerdo que tengo de Alberto Taulé es el de una conversación telefónica en la que tratábamos de buscar la ocasión de que el Grupo Alollano, que fundé y dirijo, tuviera la ocasión de cantar el concierto que bajo el título *De las cenizas del Miércoles a la Pascua Florida*, en el que recuperamos para la memoria algunos de los mejores cánticos que nuestros padres y abuelos tenían en su memoria, en la iglesia de Santa María del Mar, de la que él era rector. La noticia de su muerte súbita (marzo del 2007) poco tiempo después de aquella conversación me llegó ya tarde, llenándome de pesar y trayéndome recuerdos de tantos años de relación profesional y amistosa con aquel gran músico y buen hombre.

5. El Salterio responsorial de domingos y fiestas (Ciclo B)

Vista en el contexto del estilo musical en que estaba metido con los *salmos* y las *canciones de testimonio y protesta*, y con la composición ya avanzada del segundo disco de salmos, que se tituló *Esperanzas y Lágrimas*, esta obra parece una marcha atrás. Y en realidad lo era, pero sólo en cierto modo, pues se podía considerar también como lo que era en su funcionalidad: la restauración del canto del salmo gradual o interleccional, para el que eran necesarias fórmulas musicales recitativas combinadas con antifonas o aclamaciones, lo cual era un importantísimo paso adelante en la aplicación de la reforma litúrgica. Porque precisamente son también los salmos el objeto de esta composición, pero vistos desde una perspectiva musical totalmente diferente. En todo caso, lo que sí es cierto que para ponerme a componer esta obra tuve que hacer un paréntesis y un cierto barrido de cerebro, pues tuve que 'aparcar' por unos tres meses la dedicación al segundo disco de salmos para el pueblo que lleva por título *Esperanzas y lágrimas*, que ya estaba bastante avanzado. Por esta razón lo inserto en este número de orden de mi catálogo de obras.

El contexto

Las razones que me impulsaron a abordar esta obra se remontan a dos fechas anteriores. La primera, mi primer contacto con el P. José M^a Martín Patino durante el Congreso de Friburgo, acontecimiento al que me he referido ampliamente en el tramo IV, al que él asistió ya en calidad de Director del Secretariado Nacional de Liturgia, del Episcopado Español. Después de escuchar mi conferencia, tuvimos un largo intercambio de impresiones sobre las tareas musicales que en España había que emprender para aplicar las normas de la Constitución sobre Liturgia promulgada por el Vaticano II. A los músicos, me decía, os espera un trabajo de creación muy amplio, porque todos los textos litúrgicos, comenzando por los de la Misa y el Oficio Divino se van a traducir al castellano y se van a promulgar versiones oficiales, emanadas de la Comisión de Liturgia. Por mi parte pude comentarle a Patino el nuevo estilo de canción religiosa que habíamos ido creando para renovar el repertorio que se venía cantando en las iglesias españolas, la mayor parte del cual era inapropiado para la nueva situación que se avecinaba. Por su parte Patino me aseguró que contaría conmigo, si yo estaba de acuerdo, para encomendarme algunas tareas, y para ejercer como consultor de la Secretaría para la que él había sido nombrado.

Y en efecto, al poco tiempo de mi vuelta de los estudios en París recibía una llamada suya para formar parte de un jurado que había de escoger las mejores realizaciones musicales para las partes fijas cantadas de la misa: saludos, aclamaciones, oraciones, lecturas de la epístola y evangelio, y textos de los prefacios. A este episodio ya me he referido suficientemente al final del comentario sobre el Congreso de Friburgo (Tramo IV, epígrafe *Españoles en Friburgo*, p. 22).

Pero la encomienda más interesante que recibí de Patino hacia la primavera del año 1969 fue la musicalización del *salmo gradual* o *interleccional* del *Ciclo B*. Por entonces ya se había llevado a cabo la reorganización de las lecturas bíblicas de la misa, que se había dividido en tres ciclos, para que hubiera lugar a un conocimiento mucho más amplio de la Biblia, y más adaptado a los distintos contenidos que tiene

cada festividad. Y como el salmo responsorial, recogiendo la práctica de los siglos en que se organizó la liturgia en Occidente, debe responder a la idea central de cada una de las perícopas que se leen en la misa, en razón de este contenido se escogieron distintos salmos, que habían de ser cantados en un diálogo entre un solista que recita los versículos sobre una fórmula musical, y una antífona cantada por los asistentes. El total de piezas que había que musicalizar eran 99, con sus respectivas antífonas y otras 9 aclamaciones y aleluyas para los diversos tiempos litúrgicos. Para que me hiciera una idea exacta del trabajo me envió un ejemplar del original que había que musicalizar. La composición había que realizarla en un plazo breve, porque se quería que estuviese editado con tiempo antes del comienzo de un nuevo ciclo litúrgico (final de noviembre de 1970). Habría además una recompensa modesta, pero razonable, por el trabajo, que después seguiría con los ciclos C y A.

Le pedí a Patino que me diera una semana para pensar si me comprometía a realizar el trabajo. Medí mis fuerzas, inventarié mis recursos, busqué entre mis papeles las fórmulas salmódicas variadas para los ocho tonos, que había inventado unos años antes (a ellas me refiero, y las he trasladado a una ilustración en el tramo III-2, epígrafe *Una estancia muy musical en la Trapa de Venta de Baños*, p. 15), y acepté el encargo, aun sabiendo que iba a trabajar a destajo durante dos o tres meses. Y además, por supuesto, con el compromiso de no hacer una chapuza para salir del paso, sino algo que, al igual que 'los otros salmos', no se gastara en poco tiempo. Y puesto manos a la obra, aproximadamente en un trimestre pude enviar a Patino el manuscrito, que pasó rápidamente a la imprenta, coeditado por 9 empresas editoriales, después de corregidas las pruebas, hacia el final del año 1969. Hacia pascua de 1970 ya estaba a la venta, con tiempo suficiente para poder ser utilizado al comienzo del nuevo año litúrgico.

Traslado aquí, como el mejor comentario que puedo hacer a esta obra, la *Introducción* al libro de pequeño formato, muy funcional y acorde con su posible uso, que escribió el mismo José M^a Patino. Y llevo la *Nota técnica* que yo redacté, en la que quedan suficientemente explicados los aspectos musicales y el manual de uso del *Salterio Responsorial*, a la página del comentario que hago al Salterio responsorial en el *Catálogo de obras*, en el que lleva el n^o 9.

**SALTERIO
RESPONSORIAL**

"B"

música de
MIGUEL MANZANO

COEDICION LITURGICA

18. - QUINTO DOMINGO DE CUARESMA

Pueblo Modo: RE - Tónica: RE

Cre - a en mí, oh Se - ñor,
un co - ra - zón pu - ro.

Salmista

1. Misericordia, Dios mío, — portu bondad; —
Lava del to — do mi de - il - to,
2. Oh Dios, crea en mí un co — razón pu - ro,
No me grojes le — jos de tu rostro,
3. Devuélveme la alegría de — tu sal - va - ción,
Enseñaré a los malva — dos tus ca - mi - nos,
4. Los sacrificios no — te sa - tis - fá - cen,
Mi sacrificio es un espíri — tu quebrañ - do,

1. por tu inmensa compasión bo - rra mi cul - pa,
y limpia — mi pe - ca - do,
2. renuévame por dentro con espí - ri - tu hir - me,
no me quites tu — santoespí - ri - tu,
3. alízaname con espíritu — ge - n - te - ro - so,
los pecadores — vol - ve - rán a ti,
4. si te placiera un holocausto no — lo que - rri - as,
un corazón quebrantado y bu - milado tú no lo des - pre - cias.

— 30 —

INTRODUCCION

El Secretariado Nacional de Liturgia se felicita al presentar musicalizados todos los salmos responsoriales que corresponden a los domingos y fiestas del ciclo B. Se trata de encontrar una solución musical a la recitación común y alternada, conforme a su género, de esta pieza clave de la Liturgia de la Palabra.

Quizá ningún otro canto de la misa en rito latino había sido, con el paso de los siglos, tan desfigurado, hasta el punto de llegar a adquirir una estructura ajena a su función. Fue en sus principios el salmo gradual, una de las lecturas de que se componía la Liturgia de la Palabra. Estas lecturas eran tomadas sucesivamente de los diferentes grupos de libros bíblicos: Ley, Profetas, Salmos, Hechos o Epístolas y Evangelios. Sin embargo, el "salmo" no es una lectura más. Por su género literario es un canto. Por ello, siguiendo la tradición sinagoga, se encomendó su recitación a un lector especializado (salmista) capaz de dotar al recitado de una entonación especialmente lírica ("cantilación" se ha dado en llamarla últimamente). La asamblea comenzó muy pronto a tomar parte en esta recitación intercalando una breve respuesta a modo de estribillo. De este modo el salmo gradual era, al mismo tiempo que un anuncio de la Palabra, una respuesta de los creyentes a ella.

Esta estructura sencilla se fue viniendo abajo por diferentes causas hacia el siglo VI-VII): va desapareciendo la respuesta del pueblo al salmo y al mismo tiempo su participación en él; el salmo se enriquece musicalmente, se asigna a la "schola cantorum" y queda reducido a un solo versículo, de modo que, en el estado en que nos había llegado, el gradual ya no era ni una lectura de la Sagrada Escritura ni un canto en forma dialogada. "Canto de meditación" se le ha venido llamando, pero aunque lo sea, la actual reforma le ha restituido 'ante todo su primitiva forma de "anuncio" de la Palabra por un lector y "respuesta" del pueblo creyente a esa Palabra (Cfr. Inst. Gen. Miss., nº 36).

De este modo el gradual puede convertirse de nuevo en lo que fue: el único salmo esencial a la estructura de la Liturgia de la Palabra y el lugar privilegiado en que el pueblo creyente puede volver a familiarizarse con el lenguaje, la poesía, la religiosidad y el hondo humanismo de estos cantos seculares que son los salmos.

De ahí el empeño del Secretariado Nacional en servir el texto del salmo gradual con una fórmula musical. Quede claro, no obstante, que no se intenta "canonizar" esta solución musical: ni se la difunde como exclusiva, ni se la patrocina con preferencia a otras. Simplemente se la presenta porque respeta, según un criterio litúrgico y pastoral, la función del salmo responsorial que sigue a la primera de las lecturas. El campo queda abierto a todos los compositores, pues la imaginación no se agota con una solución. Lo único que este Secretariado desea y, nos atreveríamos a decir, pide, movido por el servicio 'a las fieles, es que la música respete el texto, la función, el momento y la estructura del salmo gradual.

José María Martín Patino, s. j.

Director del Secretariado Nacional de Liturgia

De la aceptación de esta obra nunca he tenido noticias. José M^a Patino no volvió a comunicarme ningún dato acerca de ella, ni me pidió tampoco que compusiera las músicas de los otros dos ciclos. Yo creo que él creyó en este proyecto como algo bueno, útil, y bien realizado, pero lo entendió muy poca gente. Un proyecto litúrgico musical bueno topó con un clero en general ignorante de la función del salmo responsorial, y resistente a la reforma litúrgica. Después de más de 40 años, se puede decir que el salmo gradual ha perdido, salvo rarísimas excepciones, su función de oración dialogada y cantada, en la que la asamblea debería participar entonando la respuesta que ha escuchado previamente al monitor que tiene la misión de conducir y dirigir los cánticos y actitudes de la asamblea. Hoy

ha pasado a ser una lectura más, en la que los asistentes a la misa murmuran entre dientes la breve antifona que acaban de escuchar a un lector, casi siempre sin oficio, que se ha encaramado al ambón porque es hermano/a o tía/o o sobrino/a o cuñado/a del novio o la novia si la misa es de boda, o del difunto o difunta si la misa es de funeral. Como si una lectura que ha de ser proclamada, pronunciada con buena dicción, fuera algo sencillo que puede hacer cualquiera. En cuanto al cántico, sólo de vez en cuando se escucha alguna vez. Sólo dos en dos ocasiones en todo el tiempo que lleva editado el *Salterio responsorial* lo he escuchado cantado. La primera, poco tiempo después de su publicación, al coro de los monjes de Silos, y con muy buen sonido. Y la segunda hace unos dos meses, en una misa transmitida por Radio Nacional desde el convento de las Religiosas Oblatas de Salamanca. Cantado con primor por unas voces afinadísimas, dialogando solista y asamblea, me sonó a gloria, después de tanto tiempo.

6. Un giro de ciento ochenta grados en mi vida

Aunque lo que estoy contando aquí es mi vida de músico, como he dicho repetidas veces, no pocos cambios en esta profesión fueron debidos a los giros de mi trayectoria humana, y a las circunstancias tan diversas, unas buscadas y otras casuales, por las que fui atravesando. Coincidiendo con el tiempo que transcurrió entre la composición y publicación de los *Salmos para el pueblo* y *Esperanzas y lágrimas*, que es como su continuación y segunda parte, tuvieron lugar algunos de los hechos más trascendentales que me han ocurrido en toda mi vida, a los que he hecho alusión al comienzo de este **tramo V**. Los puedo resumir en los siguientes cuatro bloques interactivos que se incubaron y eclosionaron simultáneamente: 1, la búsqueda y adopción de una forma de vida cada vez más cercana a la de la gente con la que yo ejercía mi oficio de consiliario de gentes del mundo obrero (HOAC y JOCF) y al modo de vida y compromiso que grupos cada vez más numerosos de curas íbamos adoptando; 2, la renuncia al beneficio de organista de la Catedral; 3, la decisión de pedir mi secularización; y 4, la elección del matrimonio como nueva forma de vivir mi vida por lo civil, como ciudadano no segregado. Estos cuatro aspectos vivenciales están resumidos, en la forma articulada de una narración, en un escrito retrospectivo que redacté hacia el año 2001. Aunque el documento al que me refiero repite algunos detalles a los que ya he aludido y adelanta otros sobre los que daré algunos datos más adelante, voy a trasladar aquí una parte del mismo, porque se refiere a todos estos cambios enlazándolos en una narración lineal. Lo redacté a petición de mi amigo José María Francia, ya fallecido hace unos años, que compiló y publicó en un grueso volumen cuyo título, *Caminos de libertad: La Transición en Zamora*, aclara su contenido, las colaboraciones de las personas que, a su juicio, influyeron, por una parte en la preparación, y por otra en el protagonismo del cambio de la dictadura a la democracia, obrado en España durante la década de 1970. Cada uno de los colaboradores quedamos reflejados, en el contenido y estilo de su escrito, en este tomazo de gran valor documental.

Los años de la transición

Los siguientes cinco años desde mi vuelta de París, como he dejado dicho, fueron decisivos para mí, porque en ellos se fue operando una transición mental que ni yo mismo había imaginado sería tan rápida y tan honda.

A ella contribuyeron varias circunstancias muy decisivas en mi trayectoria. De los grupos de trabajadores jóvenes y adultos con los que tuve contacto a través de varios cargos y nombramientos de mi Obispo aprendí lo que era vivir del trabajo, dar testimonio de la fe cristiana con obras, compartir la vida con una compañera, tener hijos y darles cada día la vida (de obra, no de palabrita). Por mis colegas curas en la parroquia de San José Obrero fui admitido a compartir algunas tareas de compromiso social y político, conociendo también de cerca la vida de cura como servicio, la lucha contra la injusticia y la marginación, la predicación comprometida en la que se hablaba claro y se denunciaba todo desorden, injusticia o cobardía conocida delante de las narices del jefe de la Brigada Político-Social de Zamora, que asistía como policía disfrazado de creyente a la misa parroquial dominical. A iniciativa de la revista *Pastoral Misionera*, fundada y dirigida por un grupo de activos militantes de HOAC, tomé parte en varias reuniones en Ávila que fueron decisivas para el afianzamiento de ideas que por todas partes surgían, en un ámbito de respeto y diálogo en el que tomaban parte desde Mariano Gamo, que poco después dio con sus huesos en la cárcel de Carabanchel, y luego en la cárcel concordataria de Zamora, hasta Olegario González de Cardenal, teólogo prestigioso que todavía hoy sigue lanzando prédicas desde las páginas del diario *El País*.

Con otros curas colegas y amigos diseminados por todo el ámbito rural, de muchos de los cuales yo mismo había sido formador (deformador para otros, claro está), organizábamos cada poco reuniones y asambleas en las que sentábamos las bases ideológicas del cambio necesario en la Iglesia, apuntábamos pistas de acción, tratábamos de descubrir las tareas con las que la Institución en la que estábamos, desde siempre dedicada como primera tarea a celebrar actos de culto y a llevar almas al cielo, se comprometiese en construir la ciudad terrenal. No hubo promoción cultural y social, ni cooperativa, ni grupo de trabajo, ni actividad juvenil o madura o de tercera edad, ni esfuerzo por tomar conciencia de la tierra en que se vivía, de la clase social a la que se pertenecía, que no fuera emprendido por un gran número de curas jóvenes, de las últimas hornadas, en los pueblos a los que fueron destinados. Y todo hecho a nuestras expensas, con generosidad, compartiendo todo, desde el dinero y la comida hasta la casa, y siempre el tiempo a disposición de todos. (¡Qué diferentes aquellos años de éstos, en los que nadie da un paso por la promoción del medio rural, que ya está casi deshabitado, sin una financiación del FEDER, y después de una serie de estudios, planificaciones y publicaciones que se llevan la parte más gruesa de los fondos!)

Con otros muchos grupos de curas de otras diócesis tomé parte en la organización de varias asambleas en las que planificábamos desde abajo (no desde la Jerarquía, aunque conocíamos y hablábamos con algunos obispos que estaban un poco tocados de ala) un cambio en la Iglesia que generase un cambio hacia una sociedad justa, libre, igualitaria, a partir de la acción organizada de los creyentes. Cerca de doscientos llegamos a reunirnos en una ocasión en Salamanca, en el Noviciado de los Jesuitas, en una especie de concilio (*conciliábulo*, dijeron después las fuerzas del orden clerical cuando se enteraron) en el que medio fundamos una especie de *Grupo del Oeste*, que habría de servir como cauce organizativo para afianzar las ideas renovadoras y para cambiar la Iglesia desde dentro. Tratábamos nada menos que de destruir al clérigo símbolo del dominio y de la segregación, para que de él saliera el

cura cristiano y creyente, servidor de sus hermanos, colaborador activo en la construcción de la ciudad terrenal, no sólo salvador de los que prefieren mirar al cielo y esperar a que llegue. El cambio de mentalidad y el paso a la acción tomaron tal intensidad al final de la década de los sesenta, que la renovación fue la mayor que se haya realizado en la Iglesia entera, pues llegó desde el silencio de los conventos y abadías hasta la Teología de la Liberación.

El contacto con la Universidad nos venía a través de José Luis Alonso, José María Francia, Arturo González, Jaime López, Luis Felipe Alonso, y otros grupos, con los que colaborábamos como podíamos en organizar asambleas libres, actos culturales de contenido subversivo para las mentes, algún recital de canción-protesta, algunas pintadas, y alguna edición y reparto de panfletos. No mucho podíamos hacer, la verdad, desde esta ciudad que, excepto de Salamanca, quedaba tan lejos de los centros universitarios donde se estaba produciendo un cambio imparable de mentes y actitudes.

De aquellos años datan también los primeros pasos que por acá y allá íbamos dando hacia la conciencia de una comunidad, de una amplia tierra todavía sin una designación clara. Comenzábamos a fomentarla con reuniones bastante abiertas con gente de otras provincias, con visitas a Villalar de los Comuneros, con la mirada más atenta a nuestro alrededor para tomar conciencia de ciertas singularidades, difusas en una amplitud tan grande como las tierras del Duero. A esta toma de conciencia servía como plataforma ideológica y pista de lanzamiento un periódico clandestino del que salieron cinco o seis números, *El Pendón de Castilla*, que como todo proyecto editorial nacido de la ilusión y la generosidad, acabó pronto sus días al caer sobre los hombros de una o dos personas. Merecería la pena reeditarlo para recuerdo, porque estaba lleno de vitalidad, de humor sarcástico, de ideas anárquicas, de consideraciones históricas demoledoras de la España Una, Grande y Libre... ¡y Católica, Apostólica y Romana! Y también para afirmar y sostener esta toma de conciencia y cambio de actitudes servía como soporte lírico un nuevo repertorio de canciones, tanto religiosas como testimoniales, que yo iba componiendo, porque había que alimentar también los sentimientos y afirmar las ideas con textos y músicas que les sirvieran de cauce.

Mis aportaciones personales: gestos para el cambio

Aunque relatados en forma autobiográfica, estos datos y los que siguen pretenden reflejar un ambiente en el que estuve inmerso hasta el cuello. Mi aportación personal fue modesta, pero pude realizar algunos gestos significativos y testimoniales que tuvieron bastante eco en aquel momento.

El primero de ellos fue la renuncia a mi cargo vitalicio en la Catedral de Zamora, que presenté en julio de 1968. Aparte del impacto del hecho, por lo inusitado de dejar un cargo seguro, fue sobre todo la carta en que expuse las razones de mi renuncia la que sentó como un tiro entre las altas esferas del clero de Zamora y de otros lugares. En resumen, estas razones se centraban en dos aspectos: la asistencia diaria a unos actos que tenían el nombre de culto litúrgico, pero en general no eran más que una farsa religiosa sin contenido (¡y además sin asistentes!), y la vergüenza de percibir un sueldo íntegro por una hora de trabajo diaria. La revista *Pastoral Misionera* publicó mi carta, pero a la vez alguien mandó una copia al diario *Pueblo*, que también la publicó, dentro de la línea que Emilio Romero imprimía a aquel periódico, en el que no se perdía ocasión de zaherir a la Iglesia como institución, sin atender a colores ni tendencias.

El texto de la carta era el siguiente:

Excmo. y Rvmo. Sr. Obispo:

Después de haberlo pensado detenidamente, he llegado a la conclusión de que debo renunciar al beneficio de la S. I. C. Las razones que me mueven a ello son las siguientes:

- 1. Considero que la Catedral es hoy una institución caduca e inútil, que ya no cumple la misión que tiene, de orar en nombre de toda la Iglesia diocesana y de ser el templo que oriente en la renovación litúrgica al resto de las comunidades cristianas. Tal como allí se celebra el culto, la asistencia constituye para mí un sufrimiento diario que ya no puedo aguantar por más tiempo.*
- 2. Considero que los beneficios catedralicios son considerados como medios de instalarse en un seguro para toda la vida, postura que no considero muy de acuerdo con el Evangelio.*
- 3. No soy capaz de seguir aguantando el rezar a Dios junto con personas con las que no estoy en comunión de amor y caridad. Esta oración no me parece sincera.*
- 4. No quiero seguir perteneciendo a una clase de clero privilegiado, que vive alejado de las preocupaciones y problemas de un pueblo que sufre desamparo e inseguridad. Quiero estar totalmente libre para poder vivir con ese pueblo al que me debo sin que me mire como un extraño a él.*
- 5. Considero equivocado que se dediquen tantas personas al culto como principal ocupación de su vida, cuando la obra pastoral más urgente es la evangelización por el testimonio y por la catequesis que devuelve la fe a los que la perdieron o la están perdiendo.*
- 6. Considero una injusticia, comparándome con la clase trabajadora, ganar mi sustento en tres cuartos de hora de trabajo diario.*

Para terminar, hago dos indicaciones.

He consultado esta decisión con el pueblo llano y sencillo. Para mí tiene más valor esta voz del pueblo que la de los que están apartándose de él por su estilo de vida, por la alianza con los poderosos y por la continua actitud de silencio ante unas situaciones e injusticias que debieran denunciarse en nombre del Evangelio y de la doctrina de la Iglesia.

Con esto que digo manifiesto mi postura personal y manera de enjuiciar este asunto, y no pretendo acusar a nadie. Respeto lo que piensen otros, pero pido también que se me respete esta decisión, que creo necesaria para ser más fiel a mi sacerdocio.

Queda de Vd. s.s. (firma)

Una segunda carta, ésta no publicada, fue la que escribí a mi Obispo desde Sanzoles, parroquia a la que me había enviado de nueva patada en el trasero, para castigar mi insolencia de renunciante al beneficio catedralicio. El detonante de aquel escrito fue para mí la indignación ante una serie de nombramientos con los que el Obispo disolvió el grupo de curas que vivían en comunidad en la parroquia de San José Obrero, (el de calle del Polvorín, nº 8, donde yo mismo había vivido con Domingo Mañanes y otros, ya lo había disuelto antes), creyendo que con ello podía atajar aquellos hervideros de ideas y actitudes destructoras de la integridad. El tono de la misiva era muy duro, pero sincero, y debió de producir un gran disgusto a mi señor, y mucho mayor a su cocinero y consejero Alfonso Alejandro, del que siempre se dijo que le ayudaba a tomar decisiones certeras en momentos difíciles. Como esta segunda carta contiene alusiones muy personales a una persona ya difunta, prefiero omitir su traslado aquí.

Un tercer gesto testimonial que me propuse hacer fue ponerme a trabajar. Uno de mis compañeros en París era cura obrero, y nos relataba cada semana sus duras experiencias, que yo quería probar aquí. Pero no era fácil en Zamora, como es obvio. Por puro compromiso de amistad, logré que se me admitiera a trabajar media jornada en una imprenta, donde no pasé de aprendiz de cajista. Mirado con recelo por los que allí trabajaban, en seguida pude comprobar la ineficacia de mi testimonio: no se lo creían, con razón, y me hicieron dos comentarios contradictorios que me desconcertaron y decepcionaron. Uno: "Claro, se aburrirá usted, todo el día sin hacer nada. Esto le sirve de entretenimiento". Y otro: "Hombre, un cura normal no gana mucho, aunque trabaje poco. Lo que gane aquí puede ser una ayudilla". En resumen: esperaba, ingenuo de mí, matar dos pájaros de un tiro, cura y obrero a la vez, y sólo conseguí que me salieran dos tiros por la culata. Y encima no ganaba nada, pues nada había pedido. Era evidente, el tiempo lo ha demostrado, que el clero de Zamora estaba mejor preparado y tenía más tendencia hacia el cura (y también ex-cura) empresario que hacia el cura obrero, como lo prueban varios ejemplos que perviven.

Poco después dejé esta experiencia, y logré enrolarme a una actividad más cercana a la vida de un trabajador, al ser aceptado a formar parte de Promoción, SCl, empresa cooperativa fundada por Demetrio Madrid y otros, entonces en plena expansión. Allí trabajé en jornada completa, como oficial de tercera, encargado de almacén y ayudando al diseño de prendas de género de punto (j), y en situación de pluriempleo, pues esta ocupación laboral coincidió con mi servicio de párroco en Sanzoles. Aquello ya era otra cosa más seria. Aunque bien mirado, más que como experiencia de trabajo, de aquel tiempo me valió sobre todo el apoyo social y moral de un grupo de personas amigas que me prestaron una ayuda inapreciable en un momento en que lo necesitaba mucho, pues yo estaba ya rumiando el cambio de estado que tardó muy poco en llegar.

La secularización: ex-cura in aeternum

Porque fue por entonces cuando empecé a pensar en dar el paso más decisivo hacia el cambio: secularizarme. La decisión me costó mucho esfuerzo moral, porque siempre había tomado muy en serio mi estado y profesión de cura, y porque este paso suponía un desgarramiento de las ataduras afectivas a muchas personas próximas, que no iban a comprender mi decisión. No procede que yo relate aquí con detalle mi lucha interior, hasta tomar una decisión tan trascendental para mí. Para el testimonio de mi contribución al cambio que aquí se me pide basta con apuntar algunos datos. El detonante fue una frase que me dijo uno de los jóvenes, trabajador de todos oficios, sin cualificación laboral, que frecuentaban mi casa en Sanzoles: "Tú lo que eres es un hechicero: dices misa para la sra. N., que es la tía más rica del pueblo, y la más avariciosa, y la más mala, y a nosotros, que nos tenemos que ganar la vida currando, no nos ves por la iglesia. ¿Qué estás haciendo metido a cura? Para eso mejor es que cuelgues los hábitos". Segundo: la experiencia de los cinco últimos años me demostraba que la Iglesia no se movía de donde estuvo siempre: el que me movía era yo, dando cabezazos contra algo muy duro que seguía en su sitio, y la cabeza se iba resintiendo. Tercero: la sociedad sí cambiaba, caminaba hacia algo que se vislumbraba como una etapa nueva, en la que la libertad con que muchos vivíamos, el descaro y la insolencia como postura contra los poderes de hecho, ya se vivía en muchos ámbitos de la sociedad, pero no en la Iglesia como institución, que seguía anclada en el mismo lugar. Y cuarto: para este viaje no se necesitaban alforjas. Es decir: para vivir como una persona normal, construyendo una sociedad libre, justa, culta, abierta, no hacía falta seguir de cura: mejor como un ciudadano cualquiera, con

todas las ventajas e inconvenientes de serlo, corriendo todos los riesgos y gozando de todos los bienes que una persona corriente va encontrando en su vida. Así que, con un puesto de trabajo que me sostenía económicamente (más los dineros que me iban llegando como derechos de autor de los *Salmos para el Pueblo*, qué contradicción para mi Santa Madre Iglesia, a la que me disponía a abandonar), con unos amigos y amigas que entendían mi decisión, con una compañera con la que me comprometí desde entonces, ¡fuera ataduras, y a vivir la vida! Pedí la secularización, que tardó dos años en serme concedida por Roma, y me casé en febrero del 71, un mes después de recibirla.

Quise que mi boda fuera un escándalo socioreligioso, un nuevo testimonio, y lo conseguí mejor de lo que pensaba, gracias a la torpeza de mis ex-jerarcas. Según el Código de Derecho Canónico tenía que casarme en secreto, para evitar el escándalo, y me prohibieron casarme por la vía normal, en una iglesia y con cura, única forma de unión civil en aquel tiempo, si no se quería renegar de la fe públicamente como requisito previo al matrimonio civil. Y como yo había anunciado mi boda, con todos los invitados que pude, y con fecha fijada (¡el día de San Valentín, para más evidencia!), se me amenazó con retirarme la dispensa si no respetaba la boda en secreto. Resultado: me tuve que casar la víspera de mi boda por la noche, en el domicilio del Canciller Secretario de la Curia Diocesana (hombre bueno, honrado, que me echó una mano en aquellos días de zozobra, a pesar de que mi actitud iba en contra de sus principios), con mi tío cura como testigo, que tuvo que sufrir aquel trance y no me conservó rencor, y con una canción de Manolo Escobar, que desde luego no era canto gregoriano, sonando por la tele en la habitación contigua. Pero mi (ya) mujer y yo nos fuimos de allí más contentos que unas pascuas. A falta de una misa como anuncio público de que ya estaba casado (ninguno de mis colegas y amigos curas se atrevió a celebrarla: ¿a qué tenían miedo, si no tardaron ni dos años en secularizarse también?), los invitados a una cena, unos quinientos, fueron directamente convocados al Hostal Rey Don Sancho. La publicidad de mi enlace matrimonial quedó asegurada, no en la prensa, sino por tradición oral, de boca a oído.

Y después de la boda, la vida de casado. Decidí quedarme en Zamora, a pesar de que sería siempre considerado un ex-cura, un renegado, un desertor. Era necesario en aquel momento no dar muestras de cobardía, y animar a otros compañeros indecisos a que hicieran lo mismo si así lo pensaban. Aunque no fui yo solo quien dio este paso, creo que este gesto fue un nuevo apoyo a la gran desbandada, al abandono masivo de ataduras por parte de curas, monjas y frailes que comenzó por entonces, y que no ha terminado todavía, aunque los motivos fueron y son en cada caso muy diversos. Otros muchos no pudieron dar un paso afuera, porque no tenían fuera de la estructura un sustento seguro, puesto que la "carrera" de cura no valía para ganarse la vida si no era con un cargo eclesiástico. Entre ellos sigo teniendo algunos de mis mejores amigos.

Y otros muchos, al contrario, se afianzaron más y más en posturas condenatorias, cerradas, integristas: "Teníamos razón, éstos se querían cargar la Iglesia. Nosotros vamos a fortalecerla y a defenderla". A éstos últimos les daba fuerza y cohesión la homilía semanal de Monseñor Guerra Campos desde Televisión Española, animándoles a hacer frente común contra las nuevas herejías del laicismo disfrazado en los curas progresistas y militantes de Acción Católica traidores a la fidelidad a la Iglesia. Y también les confortaba espiritualmente una asociación clerical, bajo la advocación de San Pío X (creo que se denominaba Hermandad Sacerdotal San Pío X) dirigida y tutelada por el padre Venancio Marcos, otro martillo de herejes modernistas que vociferaba sus proclamas desde la radio (Nacional).

El cambio que dio la situación con la llegada de Monseñor Buxarrais, sucesor del obispo Martínez, mi señor, a mí ya me cogió tarde. Su talante dialogante y abierto, acorde con los tiempos, fortaleció a muchos que dudaban sobre la necesidad del cambio. A él le tocó aguantar, y lo hizo con valentía, la presión de lo más integrista del clero y de todo un círculo de seculares que formaban un frente de resistencia que cada poco tiempo desencadenaba alguna tormenta de escándalo como reacción a cualquier signo de apertura. Todavía hoy (*este escrito data del año 2001*), cuando me cruzo con algunas de estas personas por la calle, percibo una mirada de resentimiento, de ira, de indignación, que intenta recordarme que soy culpable de graves desperfectos en el edificio de la Iglesia zamorana. Suelo aguantar la mirada con firmeza y sin animosidad, porque no me queda rencor, pero noto que estos católicos a machamartillo siguen en sus trece.

Que la Iglesia como institución no se ha movido de su lugar, a pesar de que cada cierto tiempo se barnice por fuera, basta abrir los ojos para verlo. Basta leer los discursos del Papa, las pastorales y comunicados colectivos del Episcopado Español. Basta con repasar la nómina de obispos zamoranos después de Monseñor Buxarrais: un prelado sometido a la voluntad y a las órdenes de su ayuda de cámara, un monseñor vasco deportado a Zamora por dedicarse a oscuras (no tanto) maniobras y contactos políticos, y ahora ¡nada menos que un soriano! (y no dudo de su bonhomía) promovido a sostener la fe de los zamoranos y a impulsar la transformación social inspirada por esa fe (que me perdonen los sorianos, nuestros compañeros en subdesarrollo, pero este nombramiento tiene su lado gracioso). Que en la Iglesia, como en toda institución, hay gente íntegra, honrada, entregada, es indudable también. Pero que la Iglesia quedó desde entonces tocada de ala, hasta en la católica España, en el aspecto del control ideológico de la sociedad, de la atadura de las conciencias, del dominio de los bienes de este mundo, es también evidente a quien abra bien los ojos. Y que este cambio de la parte más baja del clero (y de algunos miembros cualificados también, no cabe duda de ello) contribuyó a hacer posible el cambio político, la llegada de la democracia a nuestro país, hoy es evidente, pues la historia de aquellos días ya está escrita.

Es fácil imaginarse las dificultades añadidas que habría tenido la transición política con el clero en bloque clamando desde el púlpito contra el ateísmo de los comunistas y socialistas, contra la libertad religiosa que se avecinaba, contra un sistema democrático importado de la Europa atea, que amenazaba con tirar por tierra a la España Católica, predilecta de Cristo, en la que dejaría de reinar el Corazón de Jesús desde el Cerro de los Ángeles. Imposible no habría sido la transición, seguramente, porque el barco del viejo régimen hacía agua por todas partes. Pero desde luego uno de los boquetes más grandes en la parte sumergida del buque contribuimos a abrirlo muchos desde dentro de la institución eclesiástica.

Hoy por hoy, como ayer, no se adivina que la Iglesia institucional española, lo que siempre se llamó “el alto Clero”, logre superar el vergonzoso sometimiento al poder político, la cobardía para denunciar los pecados sociales de los partidos que se van sucediendo en el poder, la corrupción y la degradación humana y social que produce el falso progreso en que nos han metido los gobernantes de todo signo. Muy crudo tiene la Iglesia el alistamiento de bajo clero (lo que llaman “vocación sacerdotal”), porque a un joven no se le puede convencer de que va a contribuir a “salvar al mundo”, como ampulosamente siguen diciendo, cuando una buena parte de su tiempo lo tendrá que consumir en celebrar misas dominicales para asambleas de tercera edad, en bautizar, casar y enterrar incrédulos, y en cuidar un patrimonio de edificios seculares que se caen de viejos y en los que sobra espacio. De momento lo que está claro es que la Iglesia española calla ante lo que urge

denunciar (como si el silencio equivaliera a no meterse en política), cobra (¡y además poco!) y consiente. (*Estoy trasladando este escrito el 25-2-2013*).

Canciones para el cambio

Una de mis contribuciones más singulares, a la par que divertidas, al cambio, creo yo, la pude realizar en el campo de la música, o mejor de la canción, ya que yo era músico de oficio. En aquella casa de Polvorín 8 que he citado antes, donde vivíamos en común y compartíamos todo lo poco que teníamos tres residentes fijos y otros muchos eventuales, escuchábamos lo que llegaba de lo que entonces se llamaba *canción protesta*, es decir canción de contenido social, denunciador, afianzador de ideas de cambio. Allí aprendimos el *Canto del Cañaveral*, que nos llegó de Latinoamérica por no se sabía qué vía en una grabación anónima, y al que añadíamos letras de circunstancias (*Un estudiante le dio / a otro estudiante la mano; / la Policía los vio, / y a los dos los encerraron*), con aquel estribillo que sugería más que decía (*Baila ya el ritmo del cañaveral, / canta ya el canto de la libertad*); el *No nos moverán (los Grises con sus porras)*; la *Canción del Che (Aquí se queda la clara, / la entrañable transparencia / de tu querida presencia, / comandante Che Guevara)*; las canciones de Raimon, que traían nuevas brisas de libertad (*Al vent*); las proclamas de Paco Ibáñez, que nos enseñaba percibir la fuerza de cohesión o de corrosión que tenían ciertos textos poéticos. Allí escuchábamos, hasta aprender de memoria, las *Coplas del Payador perseguido*, de Atahualpa Yupanqui, siempre oído a media voz, pues estaba prohibido por estas tierras, y sabíamos que la poli rondaba a menudo al lado de nuestras ventanas.

En aquella casa de Polvorín 8 compuse yo los *Salmos para el pueblo*, que introdujeron una nueva forma desacralizada de cantar en las celebraciones litúrgicas de las pequeñas comunidades. Tan difundidos y cantados, que hacían decir a un cura amigo de mi tío: “¡Se cantan hasta en el infierno!” De estos salmos dije un día, y hoy lo sigo pensando, que “contra el mérito de ser buena música para mejor texto (y no soy yo quien lo dice), han servido indirectamente para alimentar vanas ilusiones de estar al día a no pocas monjas, curas y fieles que caminan de espaldas a la historia”.

Mi paso por los estudios de grabación de Madrid con ocasión de los *Salmos* me puso en contacto con Manolo Díaz y algunos de los que después formaron el grupo *Aguaviva*, que consiguieron aportaciones valiosas a un estilo de cantautores comprometidos con la sociedad. De hecho, conseguimos que Manolo Díaz, entonces en la cresta de la ola, diese un recital en los locales del Desarrollo Comunitario de San José Obrero, y también logramos llevarlo a cantar para un grupo de gente muy comprometida que conocíamos en Ponferrada (había, entre otros un cura minero, Javier, que también hacía canciones). Todavía recuerdo el local del recital: un bar que había a la izquierda de la carretera justo al borde del río. Y creo recordar vagamente que uno de los asistentes era Luis del Olmo. Manolo Díaz recibió mayor apoyo de los que le escuchábamos a su línea de cantautor comprometido, y así lo confesó, que nosotros de él.

También se prepararon en Polvorín 8 las coplas que se cantaron durante la procesión de la Hermandad de las Siete Palabras, en las que se ponía en solfa la fundación de una procesión medieval en el siglo XX. (*Si el Obispo y el Alcalde / supieran lo que se hacían, / mandarían a paseo / al que funda cofradías*, rezaba la última estrofa.) Como melodía para entonar los textos tomamos la de la copla de ciego que comienza *Antonio malo dispuso / un chopo de ir a cortar...*, que permitía que las ocurrencias chuscas saliesen con sobreabundancia. El propio José Mari Francia, fundador de la cofradía y reconvertido en denunciante, estaba entre el grupo de redactores del cuplé panfletario. Lo cómico del caso es que hasta el final de las coplas, que se

cantaron en la plaza del Magistral Erro, la gente no sabía muy bien si se estaba cantando una saeta, un motete religioso, o unos textos burlescos. Por fin alguien se dio cuenta de la chanza y llamó a la policía, que pudo atrapar a uno de los menos culpables de la interpretación, Antonio el Papeles, mal oído si los hay, que vivía con nosotros en Polvorín 8. Por cierto, pagó la multa en monedas de peseta y de 50 céntimos, presentándose con un saco lleno en Comisaría. Quién me iba a decir a mí que con el tiempo iba yo a componer en serio algunas músicas para otras procesiones fundadas con posterioridad a aquélla. Es evidente que la serenidad que da el paso de los años ha permitido que no seamos enemigos quienes pensamos de manera diferente.

Lo que muy pocos saben es que una nueva serie de *Salmos* titulada *Esperanzas y lágrimas*, para la que escogí los textos de contenido más social, fue secuestrada por la censura política en tiempo del ministerio de Fraga Iribarne, y claro está, muy poca gente los conoce, pues de ello se trataba. De aquellos años son también algunas otras canciones que compuse sobre textos poéticos, de Amado Nervo (*Campo de amor*), Blas de Otero (*Esperanza*), Bertolt Brecht, recién traducido (*El día de San Jamás, Doctrina y teoría de Galileo*), y Pablo Neruda (*Ven conmigo*, que ya tuvo como destinataria a Encarna, la que iba a ser mi compañera desde dos años después de aquellas fechas). De un año más tarde datan las canciones del álbum *Aquí, en la tierra*, también muy difundidas, pero menos que los *Salmos*, a causa de sus textos fuertemente comprometidos, que no todos los que se dicen cristianos cantan cómodamente: *¿Cuándo vendrás?, Con vosotros está, Navidad sin pandereta, Cuando el pobre nada tiene y aún reparte, ...*) Un dato curioso para el anecdotario: la editorial del disco, *Ediciones Paulinas*, organizó para su presentación una gala frívola al estilo en uso, en la que aparecíamos sentados en la foto de HOLA los autores de textos y músicas, con Rosa Morena y Víctor Manuel a nuestras espaldas (¡qué nivel!). El título de la crónica era *Dos renegados presentan a Dios*, sin duda un hallazgo periodístico, pero que además era verdad, porque éramos dos casi ex-curas que teníamos ya solicitada la secularización.

Y lo que también saben muy pocos, y con esto termino la crónica musical de aquellos años, es que también la censura de Fraga prohibió la mayor parte de las canciones de un LP que preparé un año después, con textos de Víctor Chamorro.

En resumen, la música, o mejor la canción, tuvo una gran importancia en los años de la pre-transición. Y en ese campo puse yo mi oficio al servicio de las ideas que circulaban, para darles forma y emoción, y creo que en una forma bastante acertada, a juzgar por el eco que tuvieron algunas de aquellas canciones, que pasaron a la memoria colectiva, muchas veces llevadas en soportes semiclandestinos.

Aunque el escrito anterior anticipa algunos de los episodios que me sucedieron después, ya quedan en él suficientemente reflejados los cuatro aspectos básicos de mi vida, en gran parte simultáneos, a los que me he referido al principio de este epígrafe: compromiso vital y reconversión laboral, renuncia al beneficio de organista de la catedral, secularización como consecuencia lógica de mi evolución, y mutación en el contenido y estilo musical de las canciones que fui componiendo en esta etapa. A todos ellos iré volviendo de vez en cuando, por orden cronológico, a lo largo de los epígrafes que voy dedicando a cada una de las colecciones de canciones que fueron apareciendo en los comentarios que voy haciendo a la génesis de cada uno de los siguientes discos.

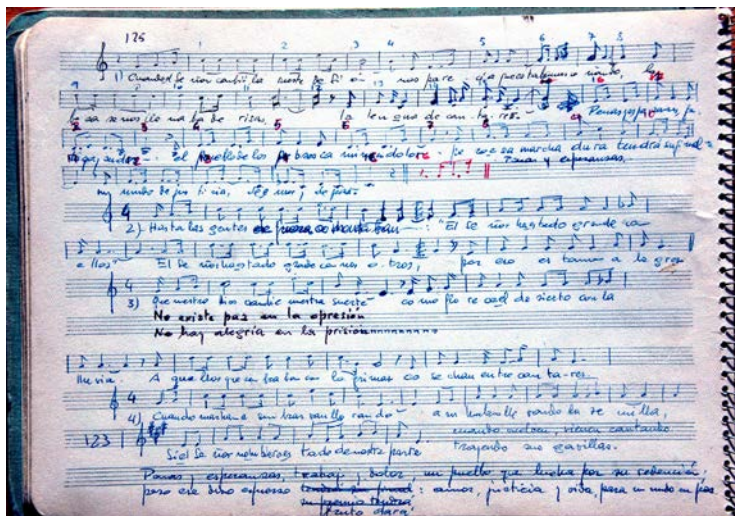
7. 'Esperanzas y lágrimas', Salmos para el Pueblo II

Muy al contrario de lo que sucedió con el primero, este segundo disco de salmos tuvo muy mala suerte. Relato aquí por vez primera la tortuosa historia que tuvo este trabajo musical, en el que puse tanto y más empeño que en el primero, pero con un resultado muy escaso en su difusión, cuya causa principal fue bastante clara: preparado, grabado y fabricado el disco con el título *Esperanzas y lágrimas*, fue presentado a la censura previa por el sello Pax, cumpliendo la norma obligatoria para cualquier publicación discográfica. La respuesta, inesperada, de los censores fue la siguiente: el disco puede venderse, pero se prohíbe incluirlo en el catálogo de la editorial y asimismo hacer publicidad y propaganda del mismo. Esto fue lo que me comunicó el Sr. Boeta, con gran pesar y disgusto por su parte. Y esta es la causa principal, aunque no la única a mi juicio, de que *Esperanzas y lágrimas* se difundiera y conociera muy poco, al menos en comparación con los *Salmos para el Pueblo*. Pero voy a referir paso por paso todo lo ocurrido.

El contexto

La relectura del cuaderno en que fui escribiendo los primeros borradores de las melodías para los salmos me ha ayudado a recordar que algunos de los que ya tenía diseñados entre mis primeros apuntes no pasaron al primer disco, seguramente porque no cabían en el minutaje que por entonces podía entrar en las dos caras de un LP. Tal sucede con el salmo 33 (*El Señor, padre bondadoso*), el 123 (*Acción de gracias después del peligro*) el 135 (*Letanía de acción de gracias*) y el *Cántico de liberación* (del libro del profeta Isaías). Los textos de todos estos salmos, que sí pasaron al segundo disco, están en la misma línea que los del primero, y revelan por mi parte la misma intención: crear un repertorio de cánticos que con un lenguaje

sobrio y rico en matices y contenidos y con unas melodías inspiradas en esos textos respondiera a las variadas situaciones en las que un creyente se puede encontrar.



Una página de borrador: salmo 125

Pero una lectura comparativa de estos textos con la de los otros seis salmos que completan el segundo disco permite comprobar que ya no se trataba sólo de encontrar un cauce literario apto para expresar la piedad, la devoción, la alegría de ser creyente, la confianza, todos esos matices que indican los títulos de los *Salmos para el Pueblo*. Se trataba de inventar un repertorio nuevo, apto para las nuevas situaciones en que nos veíamos envueltos, como he explicado en el largo recuadro autobiográfico que he trasladado a las páginas anteriores. Ya desde algún tiempo antes había empezado a pensar en la composición de algunas obras en la línea de lo que

entonces se empezaba a llamar *canción protesta*. Ideas no me faltaban, pero como nunca se me ha dado bien la invención de textos con un mínimo de calidad poética que conjugue el valor literario con la inspiración de una buena melodía, me puse a buscar textos y empecé por los salmos, ya que tenía que completar el contenido del nuevo disco encargado por Boeta.

Lo primero que hice fue adquirir una publicación reciente muy bien aceptada por la crítica, el *Libro de los Salmos*, de Ángel González (Ed. Herder, 1966), que me ayudó mucho a situar los textos del Salterio en las circunstancias históricas en que se habían escrito. Una lectura detenida y reflexiva me permitió comprobar que en un amplio bloque de los salmos que tantas veces había leído en mis rezos, nunca había reparado en la fuerza y el contenido social que tienen muchas de sus expresiones, al haber sido escritos en tiempos de cautividad de los hebreos en tierra extranjera, que clamaban a Yahvé para que los librase, no de enemigos y opresores espirituales, sino reales. Descubrí que, aunque la mayor parte de los salmos son oraciones que se dirigen al Dios judío Yahvé, en situaciones muy diversas, en un buen número de los 150 salmos aparecen expresiones que aluden a un contexto social en el que hace presencia el dolor, la opresión, la injusticia, la esclavitud y el sufrimiento, que se exponen ante Yahvé pidiéndole ayuda contra los enemigos que ocasionan estas situaciones. Pero además muchos salmos están sembrados de pasajes sueltos que tiñen la oración de un contexto de protesta, de petición de ayuda, de deseo de que los enemigos perezcan, de que cesen las situaciones injustas. Algunas de estas súplicas llegan hasta extremos que hoy difícilmente se atrevería a pronunciar un creyente:

*Descarga sobre ellos tu furor,
que los alcance el incendio de tu ira;
que sus terrenos se vuelvan un desierto,
que nadie habite en sus tiendas...
Acúsalos culpa tras culpa,
no los declares inocentes;
bórralos del libro de los vivos,
no sean inscritos con los justos... (Salmo 68, *passim*)*

Como tenía que buscar otros seis textos para completar la capacidad del nuevo disco, la elección final quedó resuelta incluyendo los que mejor me parecieron adaptarse a las nuevas situaciones por las que muchos creyentes muy comprometidos atravesaban en aquellos momentos. Para cada uno de los salmos escogidos elegí como estribillo, extrayéndolo del propio salmo o de la idea argumental de cada texto, unas frases que expresaran tal idea, y al propio tiempo tuviesen la fuerza rítmica y el lirismo necesario para inspirar una melodía apropiada.

Con todo este bagaje literario me puse a buscar melodías apropiadas a cada tema, contento cuando lograba dar con un estribillo cantable que comunicaba, y por el contrario desesperado y nervioso cuando no terminaba de convencerme lo que se me iba ocurriendo. Después de unas cuantas semanas de trabajo intenso, quedó por fin completa una colección de diez textos que, junto con sus melodías, formaban un bloque variado en contenidos y estilos, pero a la vez uniforme como conjunto.

El sentido más hondo subyacente a los 10 textos bíblicos que integran el disco queda bien definido en la breve presentación que hice de él en la solapa interior de la carpeta, que dice así:

Esperanzas y lágrimas

Estas esperanzas son las de un pueblo, y estas lágrimas también. Y el pueblo es, en la historia, Israel, y en el símbolo y significado, cualquier pueblo de la tierra, cualquier grupo humano.

Desde Babilonia hasta Nueva York, desde los Faraones hasta la dictadura del proletariado, el avance de la humanidad hacia las metas siempre lejanas de "libertad, igualdad, fraternidad", ha sido la resultante del empuje imprimido a la historia por el pequeño grupo de los inquietos, los inconformes, los desposeídos, los no instalados, los perseguidos por dispuestos a contestar cualquier poder establecido. Este pequeño grupo se llamó en la Biblia "el resto de Israel", reducida comunidad de creyentes que siguió esperando contra toda esperanza la manifestación de Dios en la pobreza, sufrimiento y persecución por la justicia que el Siervo paciente de Yahvé sufrió en su carne.

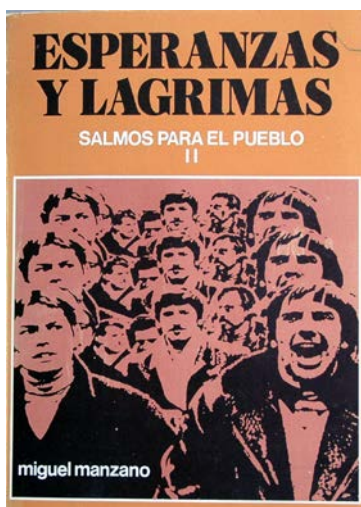
Y este resto, dividido y fraccionado hoy en multitud de grupos, continúa laborando y sufriendo, luchando y muriendo por salvar al hombre de todo lo que amenaza ahogarlo.

Un redentor para cada día, un salvador para cada pueblo, nuevas cruces, nuevos calvarios, nuevos mártires, nueva sangre derramada, siguen dando al pueblo de los pobres y oprimidos, de los marginados y desterrados, la fuerza siempre nueva, el impulso del grito que nadie puede sofocar.

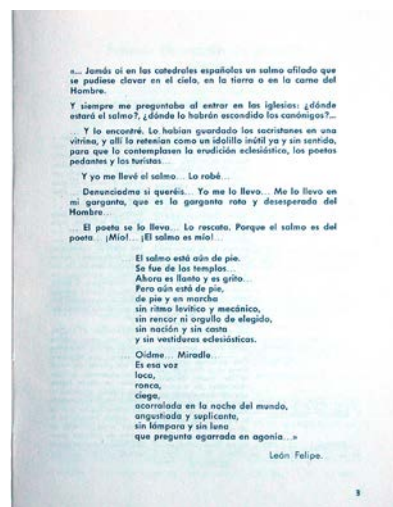
ESPERANZAS Y LÁGRIMAS son unos cuantos relatos de los trances que el pueblo de los pobres de Israel sufre esperando la liberación, se siente fuerte, pide justicia, proclama su código religioso, recuerda los momentos en que se ha sentido llevado de la mano como un niño en medio de peligros grandes que no han acabado con él.

Pero lo más sorprendente para mí fue que en una lectura del poeta León Felipe, de las que también hacía yo por entonces, a la búsqueda de textos apropiados para un repertorio de canciones de protesta o de testimonio, como explicaré en el siguiente epígrafe, encontré un texto alusivo a los salmos que venía como anillo al dedo como complemento al texto introductorio. Demuestra aquí el poeta su extraordinaria sensibilidad hacia todo lo que es la misión de quienes han recibido de la naturaleza el don de la palabra.

Traslado aquí la portada del folleto que contiene los textos y melodías del disco y las palabras de León Felipe.



Portada del folleto de Esperanzas y lágrimas



Texto de León Felipe

Como una especie de marco envolvente del contenido íntegro del disco me pareció bueno el argumento del salmo 14, que deja muy clara la actitud interior y la conducta de quien se pone a rezar:

*Señor, ¿quién puede entrar en tu templo
Y habitar en tu casa santa?*

se pregunta en el estribillo. Y las estrofas van las respuestas:

*Quien procede honradamente, practicando la justicia,
Y a cada uno lo suyo da...
El que no mancha sus manos en actos de injusticia,...
quien mantiene su palabra y cumple su promesa
aunque tenga que perder...
Quien no presta su dinero con usura y con engaño
abusando del que está en necesidad...*



Melodías del salmo 14

No podía faltar el salmo 21, *Oración del justo que sufre*, cuyo argumento resumen las palabras que preceden al texto: *“Abandonado de Dios y de los hombres, solo, desgarrado en su carne y en su espíritu, el justo sufre el acoso de los malvados, que lo rodean como jauría de perros. Una esperanza sólo alivia el sufrimiento: él sufre por el pueblo, por los pobres y oprimidos. Pero un día ese pueblo que ha de nacer se sentará a la mesa y comerá hasta la saciedad”*. La reciente y trágica muerte de Martin Luther King influyó sin duda en la elección de este salmo, y queda reflejada en el comienzo del texto que sirve de estribillo, que debí de tomar de algún texto de homenaje publicado en alguna nota de prensa:

*Morirá cada día un redentor,
caerá cada día un salvador
y en los nuevos Calvarios se alzarán
negras cruces que el odio plantará...*



Oración del justo que sufre

Tampoco podía quedar fuera el salmo 57, cuyo título, *'Dios juzga al poderoso injusto'*, ya deja bien clara la fuerza social de su argumento, resumido en la breve introducción que lo precede: *"Lamentación por la injusticia, acusación ante el desorden, denuncia de la violencia que los poderosos hacen a los pobres, deseo de venganza, plegaria por la intervención de Yahvé a favor de los inocentes, todo ello a la vez es este salmo, canto terrible que tiene muy poco que ver con lo que se dio en llamar "resignación cristiana", tantas veces cómodo refugio en la inactividad ante una situación que pide a gritos la denuncia y la actuación urgente."* Ya el primer versículo sentencia una conducta antigua que sigue tan vigente, que parece tomada de cualquier boletín de noticias de los que oímos a diario:

*Poderosos, dais sentencias injustas,
planeáis delitos en el corazón;
vuestras manos inclinan la balanza
a favor del que tiene poder.*



Dios juzga al poderoso injusto

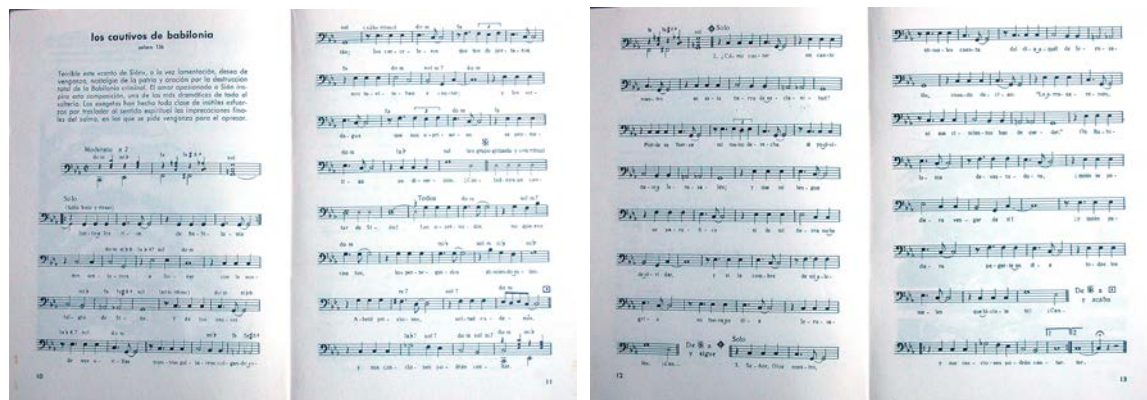
También de rabiosa actualidad en España era por entonces (años 1968-69), como todavía lo sigue siendo en muchos lugares y ocasiones el salmo 136: *Canto de los cautivos de Babilonia*. Las redadas de la policía persiguiendo manifestaciones callejeras y reuniones clandestinas de militantes obreros y estudiantes que gritaban los cambios necesarios terminaban en palizas y a veces encarcelamiento de los líderes más significados, y también de varios curas de barrios obreros, acusados de inspiradores y cabecillas de las protestas y revueltas. Los muros de la cárcel de Carabanchel y el recinto de la prisión de Zamora denominado 'cárcel concordataria' fueron testigos del resultado de aquellas fechas de violencia de la autoridad política contra los curas comprometidos en los cambios sociales y la lucha por la justicia, entre los que tuvo un lugar prominente Mariano Gamo, que desafiaba constantemente al poder establecido y prestaba todos los locales de la parroquia de Mortalaz, para todo tipo de reuniones y asambleas.

Con gran fuerza dramática este poema describe a los judíos desterrados que han colgado sus cítaras de las ramas de los sauces y sufren la humillación de los carceleros que se mofan de ellos diciéndoles:

¡Cantadnos un cantar de Sión!

A lo que ellos responden:

*Los oprimidos no quieren cantos,
los perseguidos gimiendo están.
Abrid prisiones, soltad cadenas,
y sus canciones podrán cantar.*



Los esclavos de Babilonia

Pero quizá el más extraño e inesperado en esta colección de cantos bíblicos de contenido social sea el *Cántico de la Virgen María*, el renombrado y mil veces cantado *Magnificat*, considerado únicamente como un cántico espiritual que sobrevuela por encima de todos los avatares de la historia de la raza humana. Muy al contrario "el *Magnificat*, compuesto por el evangelista Lucas, que lo pone en boca de la virgen María, entra de lleno en la tradición himnica de 'los pobres de Yahvé', único grupo de creyentes en profundidad que contemplaba la acción oculta de del Señor en favor de los pobres, oprimidos y despreciados por los poderosos." Vistas así, cobran una dimensión humana siempre actual ciertas expresiones del cántico a las que casi que siempre se ha dado exclusivamente un sentido espiritual.

Con los inventos melódicos y arreglos armónicos ya preparados manuscribí el original, grabé el master sonoro acompañándome yo mismo con la guitarra, como hice la vez anterior, y envié el paquete a Boeta. No sin indicarle que si los materiales valían, veía muy conveniente concretar una serie de condiciones que yo tenía pensadas para los arreglos y la grabación del segundo disco.

Un sonido diferente para un contenido nuevo

Esa era mi idea, y se la expuse a Boeta en cuanto recibí su respuesta positiva. Le expliqué que quería un sonido distinto del de los *Salmos para el pueblo*, que era muy uniforme y un punto frívolo a causa de la forma en que Pagán había empleado el conjunto de viento. Le hice ver que la hondura de los temas y el dramatismo de algunos de ellos podían ser tratados con el sonido del negro espiritual. Le sugerí, en consecuencia, que buscara otro arreglista para el conjunto, y que si podía lograr la participación de Pedro Iturralde en algunos de los arreglos (le indiqué en concreto el de *Los esclavos de Babilonia*) el nuevo disco ganaría en calidad y originalidad. También le sugerí que convenía buscar otro coro para que la grabación sonara de modo diferente al disco anterior. No pasó mucho tiempo, cuando recibí un nuevo aviso de Boeta en el que me comunicaba que ya estaba todo hablado con los diferentes colaboradores, de acuerdo mis sugerencias. Los arreglos serían encargados a Carlos Montero, que por entonces, además

de su extraordinario dominio de una armonía de gran calidad en el mástil de la guitarra, se iba afianzando como arreglista de algunos de los cantores que por entonces iban siendo conocidos, como Alberto Cortez, L.E. Aute y Patxi Andión. Y como habíamos conocido a Iturralde en Falces, su pueblo natal, con ocasión del ensayo con la coral que grabó los *Salmos para el pueblo*, tampoco le fue difícil, me aseguró Boeta, tomar contacto con él y asegurar su participación en algunas canciones del proyectado disco. Para la interpretación vocal, que incluía polifonía, contaba con el coro 'Juan del Encina', de Pamplona, dirigido por Valentín Redín. Con estas noticias tan buenas no podía yo menos de dar mi consentimiento incondicional.

Aunque los detalles posteriores se me han borrado bastante de la memoria, sí recuerdo haber tenido una entrevista con Carlos Montero, en la que intercambiamos opiniones sobre algunos pormenores de los arreglos, tanto corales como instrumentales. Boeta me llevó también a saludar a Pedro Iturralde en el Whisky Jazz Club, donde actuaba por las noches con un grupo de jazz. En el intermedio pudimos charlar durante unos minutos, y allí pude agradecerle que hubiera aceptado participar en el nuevo disco. Me dijo que ya había escuchado mi master y que, a pesar de andar muy ocupado, colaboraría con dos arreglos. Aceptó escribir el de *Los esclavos de Babilonia* (salmo 136) y otro completamente diferente en estilo y carácter, *Acción de gracias después del peligro* (salmo 102), para el que propuso la interpretación vocal de Bob Lindsay, un cantante americano que por entonces andaba por Madrid. Yo quedé encantado de la entrevista y de la sesión musical, a la que me prometí volver en cuanto pudiese, como en efecto sucedió no mucho tiempo después, aunque en otras circunstancias que más adelante contaré. Otros dos viajes previos a la grabación me organizó Boeta. El primero para asistir a una de las sesiones finales de la grabación de las bases orquestales, en un estudio diferente del anterior, de cuyo nombre tampoco me acuerdo. Allí pude comprobar el trabajo que Carlos Montero había realizado, que me causó cierta sorpresa en algunos detalles, sobre todo en la partitura coral, pero me convenció en conjunto.

También recuerdo, aunque no con mucho detalle, el viaje que Boeta me pidió hacer a Pamplona para conocer de cerca el trabajo de Valentín Redín con su coro. La impresión, ya un poco borrosa, de aquella visita, se me refresca cuando vuelvo a escuchar la grabación. Se nota en el conjunto cierta desconexión, algunas leves desafinaciones (a veces son las que hacen

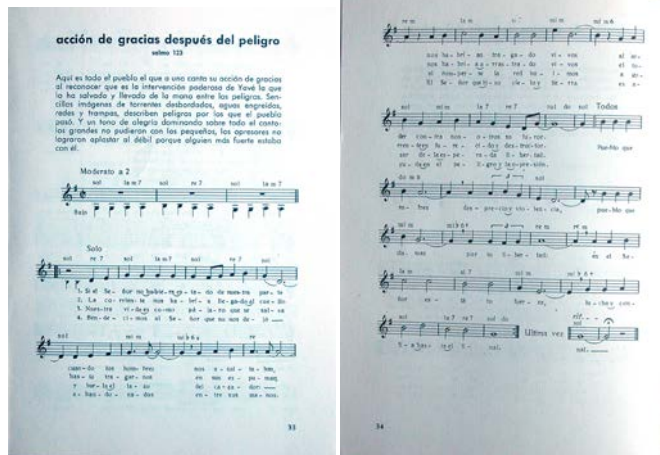


Portada y contraportada de Esperanzas y Lágrimas



El coro Juan del Encina

más daño al oído), notas agudas demasiado forzadas, entonaciones de semitonos muy importantes que no terminan de afinar en la nota justa, y en conjunto una especie de falta de densidad sonora, que comparada con la fuerte presencia vocal y fuerza de comunicación de la coral de Falces que interpretó los *Salmos para el Pueblo* queda bastante más débil. Sin embargo el disco en su conjunto se salva, tiene fuerza en los temas y en las melodías, y está muy por encima de la media de lo que suena en los primeros discos del sello PAX (a excepción de los *Villancicos flamencos* que, a mi juicio, es, junto con los *Salmos para el Pueblo*, lo mejor de los comienzos del catálogo).



Los lectores interesados en los aspectos propiamente musicales de *Esperanzas y lágrimas* encontrarán el comentario en el **nº 9 del catálogo de obras**, en esta misma página web.

Una salida al público complicada y dilatada en el tiempo

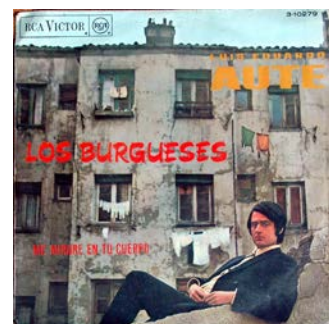
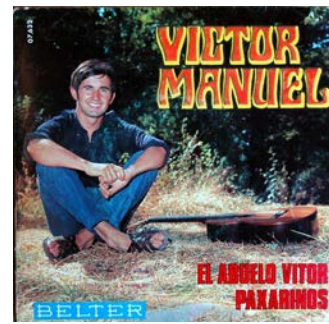
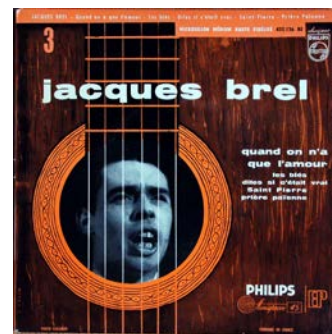
Terminada la grabación, yo quedé a la espera de la edición y publicación del disco, que se fue dilatando en el tiempo, hecho que me causó un desconcierto grande Pregunté alguna vez a Boeta, pasados unos meses, y notaba yo que me respondía con una especie de evasivas que no terminaba de explicarme. Como no quise pecar de indiscreto no pregunté a fondo, y me supuse lo que me pareció más explicable: que los *Salmos para el pueblo* seguían vendiéndose, aunque con cierta lentitud después de la verdadera 'explosión' que supuso el comienzo, y el sello PAX no quería hacerse la competencia a sí mismo con un nuevo producto que hiciera la contra al anterior, todavía no agotado dos años después de su salida al mercado. Durante aquellos meses me dediqué, ya aconsejado por mí 'manager', a preparar la edición del folleto con músicas y textos, que quedó terminada en poco tiempo y dispuesta para la venta, por medio de la editorial del sello, como lo fue la de los primeros Salmos. Por cierto, este trabajo me permitió conocer a un gran profesional del trabajo tipográfico, Prudencio Ibáñez, que unos años después pasó a ser el editor de mis dos primeros trabajos en el campo de la recopilación de música popular tradicional, el *Cancionero de folklore zamorano* y el *Cancionero leonés*. Y como no tuve noticia alguna sobre las dificultades que hubo por parte de la censura para la publicación del disco, volví a ocuparme de las canciones 'de protesta' o testimoniales, con las que ya venía trabajando simultáneamente con los dos discos de salmos. De ellas me ocupo en bloque en el siguiente apartado, aunque me ocuparon intermitentemente durante los tres años de mi vuelta de París, como ya he apuntado.

8. La canción como protesta y como testimonio

Este nuevo género consistía, o consiste, si es que todavía sobrevive, en conferir a las canciones un contenido, un mensaje, una temática relacionada con la acusación y la protesta contra las situaciones injustas en que viven muchas personas en la sociedad, en tomar la voz de los desfavorecidos, de los desheredados, de los que tienen que seguir viviendo al margen de las mejoras sociales porque a ellos no llegaron. A veces se resumía el contenido de este nuevo estilo de canción en la etiqueta 'la voz del pueblo', sin duda un tanto pretenciosa. En el comienzo de esta oleada de cantautores, como modelo a imitar, había: la influencia de Brassens,

los poemas de contenido social cantados por Paco Ibáñez en sus dos primeros discos (1965-1968), las primeras colecciones de Raimon, gran parte del repertorio de Atahualpa Yupanqui que se propagaba clandestinamente (*Caminito del indio*, *Un día pregunté yo*, las *Coplas del payador perseguido...*), la *Canción del Che*, *El canto del cañaveral...* Todos estos ejemplos fueron inspirando y animando a algunos cantantes españoles a iniciar tímidamente (la censura, en manos de Fraga Iribarne, estaba muy activa) un nuevo género que dio en llamarse *canción protesta*, necesariamente discreta y tímida en sus comienzos, a causa de las circunstancias políticas. Entre ellos estaban Manolo Díaz (*El barrio de Dindás*, *El tren ha partido...*), L.E. Aute (*Los burgueses*, *Mi tierra, mi gente...*), Víctor Manuel (*El abuelo Víctor...*), todos ellos de la primera

generación, que después han hecho carrera como cantautores en muy diversos estilos y contenidos, y algunos en aficiones y profesiones muy diversificadas. Con Manolo Díaz, que había puesto en marcha el grupo *Aguaviva*, junto con José Antonio Muñoz y después había comenzado a caminar en solitario, pude yo hacer cierta amistad muy pasajera, no recuerdo muy bien si fue por medio de Ricardo Cantalapiedra. Después me



Galería de famosos ¿Qué cantaron y qué cantan?

referiré de nuevo a él, pues tuvimos largas e interesantes conversaciones sobre canciones y músicas.

El contexto

Y ya en la época de la transición, la mayor parte de los cantautores y grupos de todo estilo hicieron alguna incursión en el campo de la protesta, pero con muy diversa calidad en contenido, poesía y música, y además con muy diverso grado de compromiso, que iba desde la denuncia clara, pura y dura, a veces con músicas y textos mediocres, hasta una difusa protesta que tiene en ciertos casos más de personal que de social, como puede comprobarse escuchando con sentido crítico las cincuenta baladas de la antología *Música para una transición*, más de la mitad de las cuales no entran en el género de que aquí estoy tratando. Una de las voces más constantes y fieles a la canción-testimonio (término que incluye la canción protesta, pero abarca mucho más), además de ser uno de los mejores inventores de melodías de gran calidad e inspiración, Luis Pastor, se pregunta en una de sus últimas creaciones, y con razón, *dónde están los cantautores*, buena parte de los cuales han terminado, como él dice, en comerciantes de la música o en actividades culturales al servicio de los políticos de turno. A estos aspectos me referiré en alguno de los tramos siguientes, pero ateniéndome al aspecto musical, pues pienso que si se hace un juicio objetivo y riguroso del valor y la inspiración musical del bloque de cantautores que vienen inventando músicas desde hace cuarenta años, la producción de verdaderas obras de arte (de corta duración, se entiende, como es una canción) es mucho más escasa de lo que a veces afirman los cronistas oficiales de las casas discográficas, la mayor parte de los cuales no dicen ni una palabra de música cuando de las canciones, que son música, hablan y escriben.

Por cierto, volviendo a Luis Pastor, tengo un dato anecdótico gracioso relacionado con él. Lo invitó a venir a cantar a Zamora, en el marco de las actividades que organizábamos en una *Asociación de Desarrollo Comunitario* en la parroquia de S. José Obrero, su amigo, e iniciador en los comienzos de la guitarra, Fabri Prieto, a quien yo había también iniciado en lo mismo unos años antes, en su paso por el seminario. Y en la presentación que éste hizo se le ocurrió decirle a Luis Pastor: Mira, Luis, aquí tienes a tu 'abuelo musical' (señalándome a mí, que estaba presente al recital): él me enseñó los primeros acordes de guitarra y yo te los enseñé a ti. Bueno, esto vale sólo como anécdota, pues Luis Pastor ha llegado a volar muy alto, y ello gracias a sus altas cualidades musicales y a su vena poética. Pero la trayectoria que tomamos en la vida unos y otros está sembrada de puras casualidades que andando el tiempo se convierten en causas. La de Luis Pastor es, a mi juicio, una de las trayectorias más claras y rectas en la profesión de cantante de un género y con un estilo propio.



Luis Pastor

Volviendo ya al tema de este epígrafe y entrando en mi vida de músico, ordeno ahora los recuerdos de mis incursiones en el campo de la canción protesta o canción testimonio, que duraron tres o cuatro años. Ya he dejado apuntado que las primeras canciones 'de protesta' que conocí,

todavía el último año de mi etapa en el seminario, fueron las de G. Brassens y J. Brel. Del primero aprendí de memoria *Le fossoyeur*, *L'Auvergnant*, *La prière*, y *Les copains d'abord*, cuyo texto, música y armonías tomé de oído y todavía conservo; y de Brel recuerdo sobre todo haber cantado muchas veces *Le diable*, como he dejado anotado en el tramo anterior. Sus repertorios son una lección de gran calidad musical y poética, a mayores de su valor como testimonio de una forma muy crítica de ver la sociedad. (Nota al paso: las versiones de Brassens cantadas en castellano pierden gran parte de su valor por causa de traducciones inevitablemente mediocres, al ser necesariamente rípidas.) Las primeras canciones en castellano que conocí fueron las de Paco Ibáñez y Raimon. Al segundo lo escuché en el recital del Olympia en París, como ya he relatado. En cuanto a Paco Ibáñez, reconozco por mi parte su intuición para elegir los textos poéticos, pero le pongo algunos reparos musicales, tanto en la hechura de las melodías como en su estilo de canto. En su caso, creo yo, pesa más el simbolismo de haber sido el primero y su aura de vetado y perseguido que su valor y nivel en el arte de inventar melodías.

Mi repertorio, breve

Mi repertorio de este tipo de canciones abarcó un tiempo de dos a tres años, coincidiendo con la composición de los dos primeros discos de Salmos y el siguiente, *Aquí, en la tierra*. Volví a repasar los libros de poesía que había ido adquiriendo a lo largo de los últimos años, los para mí imprescindibles, a los que siempre vuelvo, Antonio Machado, Federico García Lorca, Miguel Hernández, Rafael Alberti, Gerardo Diego, Pablo Neruda, León Felipe y Blas de Otero. Por más vueltas y vueltas que daba a algunos poemas, acertando quizá a veces con una melodía que me podría servir de comienzo, cualquier ocurrencia melódica que después canturreaba para probar me parecía ridícula, destructora y trivializante. Lecturas y relecturas de unos y otros me convencieron de que la poesía honda, aunque adopte mensuras poéticas de acentuación sencilla, como el octosílabo o el endecasílabo, siempre queda deteriorada y desvaída si se intenta decirla cantando. Lo que había conseguido Alberto Cortez con los dos poemas de Machado que años después tomó Serrat para su disco sobre este poeta *Retrato* y *Las moscas* (que por cierto son, a mi juicio, las dos melodías mejores del disco) me parecía un logro muy difícil. Pero San Juan de la Cruz cantado por Amancio Prada me resulta, no sublime, sino ridículo.

Los resultados de aquellos intentos fueron para mí muy escasos, pero a mi juicio bastante acertados como inventos melódicos. Me quedó bien, graciosa y suelta una especie de seguidilla a flamencada para las *Coplas de Juan Panadero*, de Rafael Alberti, acorde con la sorna que contienen las estrofas. De Pablo Neruda musicalicé un poema contenido en la obra *Versos del Capitán*, titulada *Ven conmigo*, que dediqué a Encarna Martín, en unos comienzos de relación amistosa que con el tiempo (no mucho) cuajaron en compromiso matrimonial. A pesar del título no es una vulgar canción de amor, sino una invitación a estar al lado de los que sufren y lloran. De Blas de Otero, tan rico y variado en estilos poéticos, conseguí musicar dos poemas que por su fórmula rítmica se prestaban a ello sin quedar deteriorados, los titulados *Campo de Amor* y *Esperanza*. Estos dos textos junto con otros dos de Bertolt Brecht, titulados *Doctrina y teoría de Galileo* y *El día de san Jamás*, que por casualidad y por fortuna encontré en la antología de este autor traducida por Jesús López Pacheco (Alianza, 1968),

y junto con otros tres de León Felipe, titulados *Romero solo*, *Me voy...* y *Volveré mañana*, pertenecen todos a aquella primera época de mi experiencia de canción testimonial. Los canté muy a menudo en todo tipo de reuniones privadas y semiprivadas (había que andar con precaución y cerrar siempre las ventanas para no exponerse a una visita de la Brigada Político-Social y a un interrogatorio en la Comisaría). Pero muy pronto la censura tuvo que aflojar, o al menos disimular, y cada vez fue más abierta la protesta.

Todas las canciones de este género las he agrupado en el **nº 10 de mi catálogo de obras**, bajo el título común *Poetas en música*. Allí doy detalles sobre las músicas y las grabaciones en disco que se hicieron de algunas de ellas. Tengo que advertir, no obstante, que mi mejor y más importante contribución al género de la canción de protesta o testimonial es el contenido en una colección que lleva por título *Sarcasmos para el pueblo*, a la que dedicaré un epígrafe en el lugar que cronológicamente le corresponde en este tramo.

Una de las causas de la brevedad de mi catálogo de canciones de este tipo, fue que nunca pensé en dedicarme a cantarlas en público, como voy a explicar a continuación. A cambio de ello he de decir que los tres discos en cuya composición me ocupé durante los mismos años en que musiqué los textos poéticos a los que me he referido, cuyos títulos son *Esperanzas* y *Lágrimas*, *Aquí en la Tierra* y *El mundo es mi casa* pueden encuadrarse perfectamente en el género de canción testimonio o canción de protesta, aunque como pertenecientes a la vez al género de la canción religiosa. Y mucho más todavía el proyectado y nunca editado disco que iba a llevar por título *Sarcasmos para el pueblo*, ése sí, totalmente encuadrable en el género, que precisamente por llevar la protesta a temas muy comprometidos, como explicaré en el epígrafe que le dedico más adelante, fue prohibido por la censura previa a la que era obligatorio presentar cualquier publicación discográfica. Estos cuatro trabajos totalizan cerca de 40 canciones, que fueron mi contribución al compromiso que a un creyente exigía por entonces la sociedad en que vivía. Y a todo esto, ¡qué lejos iba quedando el repertorio religioso de inspiración en el canto gregoriano, en el que tantos años trabajé! No así el propio canto gregoriano, cuyo acompañamiento armónico, al que tanto debo como músico por la dificultad que conlleva, seguía practicando a diario en mis obligaciones catedralicias, si bien por poco tiempo.



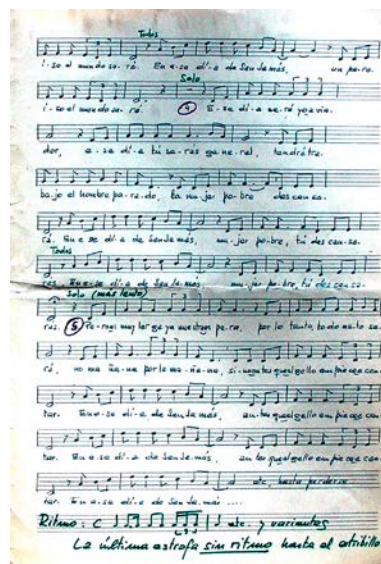
Dos incursiones en la canción-testimonio

Experiencias cantoras

Entre innumerables veladas musicales privadas, siempre en el contexto de reuniones de trabajo o de relajo, en las que sonaron estas canciones, cantadas por mí acompañándome a la guitarra, y a veces coreadas en sus estribillos, recuerdo en especial dos un tanto singulares por haber tenido lugar en encuentros o actos con una asistencia más amplia de oyentes, sin que se pudiesen denominar conciertos.

La primera fue resultado de varias coincidencias sorprendentes. Uno de los buenos amigos de aquella época, que tomaba parte frecuentemente en las reuniones que organizábamos para que nuestra forma de enfocar la vida y el compromiso social llegase también a personas y familias de un escalón social un poco más acomodado que el ámbito de la clase obrera, y que desde su status también se comprometían a tomar parte activa en el cambio político que todos estábamos forzando, tenía por su parte una gran amistad con una familia de Madrid, del mismo corte y estilo que él. En alguna ocasión mi amigo les hizo algún comentario sobre las canciones con textos de Bertolt Brecht, que me había escuchado varias veces, y un buen día me sorprendió con la propuesta de viajar a Madrid para cantarlas en una velada de las que frecuentemente organizaba un grupo de gente muy sensibilizada a la necesidad del cambio político, en un ambiente semiclandestino, pero que no ofrecía ningún peligro, dado que de aquel grupo formaban parte algunas personas con altos cargos, que también trabajaban en una especie de semiclandestinidad tolerada. Todas ellas, me decía, eran personas muy cultivadas, pertenecientes al ámbito universitario y a otros ámbitos de la vida política y económica. Y a aquella reunión iba asistir probablemente López Pacheco, el traductor y editor de los poemas de Bertolt Brecht.

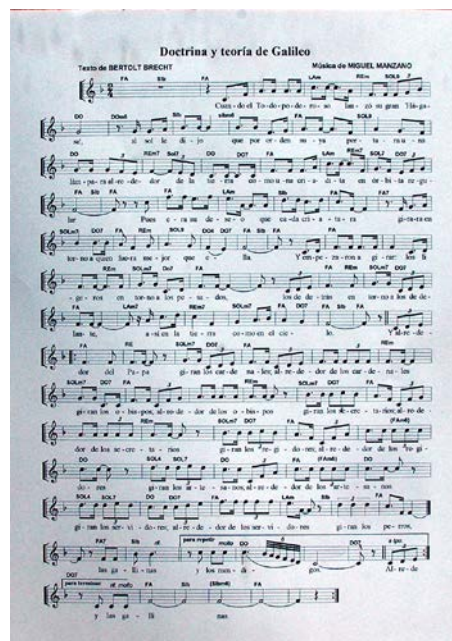
No sin cierto incomodo acepté, aunque de mi amigo me fiaba completamente, como también él confiaba totalmente en sus otros amigos madrileños. Así que el día señalado, hacia el final de la primavera, pasada la media tarde, él mismo me llevó a Madrid en su coche (una Renault 4L, por cierto, que él usaba para sus trabajos de anticuario), y después de 3 horas largas de carretera (la autopista comenzaba todavía pasado Villalba) y otra media hora larga de merodeo por calles cercanas a la de Arturo Soria hasta dar con el lugar, llegamos, ya casi anochecido, a una casa con aspecto de mansión a la que se entraba por una puerta que daba a un amplísimo jardín arbolado que circundaba la casa y se extendía hacia atrás. Había ya allí bastante gente en grupos, unas cien personas, tomando una cena fría y bebiendo copas, hablando animadamente, algunos en voz baja, oteando a



El día de San Jamás

los que entrábamos, saludando a los conocidos que iban llegando. Mi amigo me condujo hasta sus conocidos, que nos esperaban, me saludaron con mucho interés, y me presentaron a la familia anfitriona. Yo era llevado de un lado para otro, con mi guitarra enfundada, saludando, un tanto cortado, a los que me iban presentando, y unos y otros mostrándome el interés, o la curiosidad, que había suscitado la noticia, que sólo unos pocos conocían, de que se iban a escuchar, cantados, unos poemas de Bertolt Brecht. Después de una media hora que a mí se me hizo bastante más larga, por fin uno de los que me habían sido presentados me anunció como un cantor que había puesto música a dos poemas de Bertolt Brecht, que seguidamente iba a interpretar como primicia, y asegurando que sentía mucho que López Pacheco no hubiera podido estar presente. Los grupos dispersos se acercaron y yo, bajo la luz un poco tenue de un farol y con mi guitarra colgada del cuello, canté de memoria, para aquel extraño, pero receptivo público (salvo algunos que se quedaron un tanto distantes), los dos poemas que tantas veces había cantado. La voz me salió segura en cuanto vi la mayor parte de los rostros con interés. Los aplausos fueron de cortesía, y algunos de algo más. De hecho tuve que repetir la *Doctrina y teoría de Galileo*, que fue premiada con discretos aplausos. Después de un rato de comentarios e intercambios con los anfitriones y con algunas personas que se acercaron a saludarme y a preguntar con interés cuándo se podían escuchar las canciones en un disco, los reunidos siguieron cada uno a lo suyo y mi amigo y yo pudimos abandonar discretamente la reunión, despidiéndonos de los anfitriones y de los intermediarios. Hacia las 2 de la mañana llegábamos a Zamora, después de haber comentado lo acogedora, a la vez que un tanto extraña, había sido aquella reunión, y la gran diferencia entre la cortesía algo distante que percibimos y la camaradería de nuestros encuentros, tan diferentes.

La otra actuación a la que antes me refería tuvo lugar nada menos que en Aula Magna de la Universidad Pontificia de Salamanca, 'la Ponti'. En ella cursaban estudios superiores, no sé de qué especialidades no muy teológicas, dos buenos amigos, Arturo González y Jaime López Krahe (sí, primo del otro Krahe), que tenían como segunda profesión la de agitadores de las mentes, organizando todo tipo de actos, siempre con algún contenido subversivo. Como conocían mi repertorio, aunque corto, me propusieron cantar un recital 'de canción popular' en la Ponti. Lo básico del contenido serían canciones populares salmantinas muy conocidas, que yo cantaba muy a menudo, tomadas de los dos cancioneros salmantinos. Y fuera de programa podía añadir las dos de Bertolt Brecht y otra que por entonces estaba escribiendo, cuyo contenido respondía al contenido '*Ese Dios no eres tú*', que todavía conservo manuscrita, y a la que luego dio buena forma literaria Víctor Chamorro cuando preparábamos el disco *Sarcasmos para el pueblo*. Y el recital se desarrolló así: Arturo González me presentó como



Doctrina y teoría de Galileo

intérprete de canción folk, y yo canté, acompañándome a la guitarra, con armonías adaptadas de los cancioneros de Dámaso Ledesma y de mi maestro Sánchez Fraile, un programa que ofrecía cantos ya muy conocidos por haber sido interpretados, unos en conciertos de voz y piano y otros en versiones corales. Allí sonaron, entre algunas otras que no recuerdo, *Los mozos de Monleón*, *La Clara*, *La Montaraza*, *Por entrar en tu cuarto*, *Jariche*, *Si echas el surco derecho (Salamanca la blanca)*, *En casa del tío Vicente*, *¿Quién te ha dado la cinta...?*, *Dicen que los pastores* y *El burro de Villarino*, coreado por todos los asistentes que llenaban el Aula Magna. Y como propina, salió Arturo González a anunciar, en una segunda parte más breve, dos canciones con texto de Bertolt Brecht y el 'estreno mundial' de una 'canción-testimonio', que yo había escrito para esta ocasión, que llevaba por título '*Dios, ¿dónde estás?*'. Las dos primeras fueron escuchadas con regocijo, y la tercera con un silencio respetuoso, al que siguió un aplauso cerrado.



Dios, ¿dónde estás?

La velada transcurrió muy bien, pero a mí no me dejó del todo satisfecho, porque me encontré como un tanto perdido ante un público oyente, sí, pero un tanto lejano y distante, incluso físicamente, dadas las dimensiones del recinto. Para mis adentros pensaba yo, comparando esta experiencia de cantar ante un auditorio de desconocidos, aunque amparado por buenos amigos, con la de cantar en un pequeño grupo, entre gente próxima cuya forma de pensar conocía, y como mucho en circunstancias de semiprivacidad como al final de una reunión de reflexión, o simplemente como un intercambio festivo en el que se cuentan historias y situaciones vividas, proyectos de vida de los que uno aprende algo, sucesos y chistes bien contados, y también canciones para expresar creencias, ilusiones y compromisos, y algunas de ellas para reír a la vez.

Lo cierto es que estas dos experiencias me dieron el convencimiento de que no eran los recitales y audiciones ante un público más o menos numeroso lo que iba de acuerdo con mi nueva (y por otra parte ya larga) ocupación de inventor de canciones. De hecho, que yo recuerde, sólo volví a cantar ante un público numeroso con ocasión de un homenaje a León Felipe que organizó en Zamora su albacea Alejandro Finisterre en 1978. Allí canté las canciones del poeta nacido en Zamora que ya tenía compuestas desde años anteriores y otra nueva, como referiré en su lugar. Y que yo recuerde, nunca más he vuelto a salir a un escenario para cantar algo parecido a un concierto o un recital de cantautor. Más adelante me referiré a este recital y a un escrito que con este motivo publiqué en la prensa local con el título '*León Felipe y sus intérpretes*'.

Como final de este epígrafe reproduzco aquí el texto de una entrevista que refleja con claridad la idea que yo tenía acerca de la canción, así como de la tarea musical en general, por la época en que compuse todo

el repertorio que he encuadrado bajo el epígrafe de canción testimonio o canción protesta. Se publicó en un boletín del sello Discos EP (Ediciones Paulinas), editora que solicitó mi colaboración musical para una colección que iba a abrir, precisamente bajo el epígrafe *Canción Testimonio*. El sello me remitió una serie de preguntas para que las respondiera y me pidió que yo mismo le diera forma literaria de entrevista, añadiendo lo que me pareciera, teniendo en cuenta que iba encaminada a dar noticia de la nueva colección, de la que ya habían publicado el primer single, y estaban preparando el segundo, ya grabado también. He perdido el ejemplar del boletín en que se publicó, pero he conservado entre mis papeles una copia del original, que reproduzco aquí literalmente como final de este epígrafe.

Conversación con Miguel Manzano

Hace ya dos años largos MIGUEL MANZANO se reveló como autor musical sacando a la luz sus *Salmos para el pueblo*, hoy conocidos en todos los rincones de la geografía cristiana de habla española. Desde entonces ha guardado silencio musical hasta hace unos meses, en que su nombre ha sonado de nuevo, esta vez en un género musical diferente. He aprovechado mi paso por Zamora para charlar un rato con él. Al llamar a la puerta de su casa, Él mismo ha salido a abrirme recibíendome con una sonrisa ancha y un abrazo cordial. Al poco rato, el obligado café y las copas que preparan el ambiente para el diálogo y la confianza. Charlamos de todo y de todos y pronto desembocamos sin esfuerzo en la música.

Cuando yo le hablo de su prolongado silencio de dos años, él me explica las razones: En primer lugar te diré que yo no soy profesional del canto ni de la música. En mi caso he considerado un peligro este tipo de vida y he optado por otra diferente, dedicando a la música sólo algunos de mis ratos libres.

Pongo cara de extrañado cuando le oigo hablar de peligro y se apresura a aclarar lo que me ha dicho: Aparte de otros valores que tiene, considero la canción ante todo como un vehículo de ideas que puede largamente contribuir a ayudar a expresarse a los inquietos y también en alguna medida, quizá no mucha, a inquietar a los instalados. Si yo me hago profesional de la música no me quedaría tiempo para vivir y sentir con la gente a la que pretendo llegar con la canción.

–Estás hablando de canción... ¿Te refieres también con esto a los Salmos? Los Salmos pertenecen a otra época de mi vida que ya pasó. Los considero un acierto para entonces, pero no para este momento. Están limitados a un ambiente y cumplen una finalidad, pero quedan bastante lejos del hombre normal, incluso creyente, que pisa asfalto y vive con prisa y desconcertado.

– ¿En qué momento estás, entonces? Creo que podría definirlo muy bien como una época ‘de conversión a lo humano’.

–Es decir... Es decir, de descubrimiento de que la tarea y la existencia del hombre en el mundo tiene un valor por sí misma, tiene un sentido que es necesario descubrir y vivir con sencillez.

–Esto es lo que se ha llamado ‘lo profano’. Exactamente. Creo que esta apreciación es un gran error, y nos ha hecho mucho daño a los cristianos. Si el hombre fuera un ser profano, no sería sujeto de redención. Hemos dado siempre un gran rodeo para llegar al hombre y esto nos ha hecho perderlo de vista y restar valor a la vida. La gente vive, lucha y es capaz de morir por cosas muy sencillas y ‘de aquí abajo’.

Seguimos charlando largo rato de todo esto. Miguel me explica el itinerario que ha seguido y las razones que le han movido a llegar a adoptar

un tipo de vida también “profano”. Desde hace dos años trabaja a jornada completa en una fábrica. Sólo hace música en ratos libres y sin prisa alguna. A pesar de ello tiene una buena colección de números inéditos que canta con sus amigos en veladas familiares y raras veces, pues no va con su manera de ser, en algún recital semiprivado.

Siguiendo con el tema, le pregunto si el género de vida que ahora lleva le ha hecho cambiar de línea en su labor musical. Claro que sí. Antes componía para el templo. Ahora no. Actualmente busco textos de otro tipo diferente, que expresen con profundidad el misterio del hombre en todos sus aspectos: deseo de justicia y libertad, ansia de paz, inconformismo con todo lo establecido que mata lo mejor que hay en la persona, fugacidad del amor sentimental, interrogantes que se abren ante la vida satisfecha...

– ***¿Escribes tú mismo los textos?*** No, soy muy mal letrista.

– ***¿Cómo te arreglas, entonces?*** Busco en libros de poesía. Yo tengo mi idea sobre el hombre y sobre la vida. Cuando encuentro un texto que expresa lo que yo quisiera decir y no acierto a expresar en lenguaje poético, me lo reservo y en su momento compongo la música.

– ***¿Te resulta fácil hacerlo?*** No siempre. Muchos textos duermen largo tiempo en el archivo hasta que les llega su hora. Otros salen musicados a la primera. La inspiración es muy caprichosa y tiene sus momentos fuertes y sus horas bajas. Yo trato de no forzarla, esperando siempre el minuto oportuno. Una melodía nace cuando menos se piensa. Me ha ocurrido muchas veces intentar poner música a un texto y dejarlo por imposible. Y un día, súbitamente, me pongo a cantarlo con toda naturalidad: ése es el momento que no hay que dejar pasar, porque puede no volver.

– ***¿Qué canciones de este nuevo tipo has publicado en discos?*** Discos EP me pidió algo para un concurso de canción–testimonio. Les di cuatro números que encajaban en el proyecto que me presentaron. El concurso no se celebró, pero las canciones vieron la luz.

– ***¿Cuáles son?*** Primero salió un single con dos números: ESPERANZA, sobre un texto de Blas de Otero, y VEN CONMIGO, con palabras de Pablo Neruda.

– ***¿Qué dicen esas canciones?*** ESPERANZA es un poema lleno de nostalgia y tristeza ante la paradoja de la desesperanza engendrada por la muerte de la esperanza cuando a ésta se le cierran todos los caminos. VEN CONMIGO es una canción de amor en la que el poeta afirma que el amor humano tiene sentido cuando es una compañía, un ir de la mano con alguien para luchar al lado de los desheredados de la tierra.

– ***¿Y los otros dos textos?*** Estos van a salir uno de estos días en un segundo disco. Uno es un precioso poema de Blas de Otero, CAMPO DE AMOR, en el que el poeta afirma que encuentra sentido a su vida, que le ha dado ocasión de abrir camino a los que viene tras él esforzándose por lograr “dejar al hombre en su lugar”. El otro, EL DÍA DE SAN JAMÁS, es un poema de BERTOLT BRECHT en el que éste, con su característico estilo de sátira y humor negro, afirma que el mundo se arreglará “el día de san Jamás”, cuando habrá justicia y los pobres vivirán felices. Ésta es para mí la mejor de las cuatro.

– ***¿Tienes algún proyecto para el futuro?*** Más de los que puedo llevar a cabo. Aparte de un segundo disco de salmos que va a salir muy pronto (lo tenía preparado hace mucho tiempo), trabajo ahora en dos LP, uno sobre textos de José Antonio Olivares, en que este poeta ha conseguido definir la postura del creyente “que habita al siglo XX”. Tengo mucha ilusión puesta en esta obra porque puede ser una buena aportación a lo que podría llamarse “salmos de hoy”. El lenguaje es muy directo y valiente. Este LP voy a hacerlo también con Discos EP, que me han ayudado mucho a hacer realidad esta

idea que yo tenía hace mucho tiempo. El segundo es todavía un embrión. Tengo unos textos muy buenos del escritor Víctor Chamorro sobre los tipos de hombres que ha engendrado la España de hoy, con todas las contradicciones en que se ven envueltos y las nuevas esclavitudes que les atan, disfrazadas de libertad y bienestar. Tenemos también diez números, tres de ellos ya rematados.

–Todo esto pide una charla para que puedas explicarte más largamente. Cuando quieras nos vemos de nuevo.

Hasta aquí mi experiencia de mi paso por la canción de protesta. Pero todavía he de volver a ella, primero comentando el contenido del disco 'nonato' *Sarcasmos para el pueblo*, y después en otros estilos y contextos, y en otros formatos diferentes, pues dos de mis obras a mi juicio más logradas en el género coral sobre textos poéticos con un contenido de fuerte contestación social, las compuse en otras ocasiones y por otros motivos.

9. El tercer disco LP: “Aquí, en la tierra”

Este disco y los dos siguientes son, en mi opinión, los trabajos musicales de mayor calidad que he hecho en toda mi vida en el campo de la canción. Realizados en un corto espacio de tiempo, representan una de las épocas de mayor actividad creativa en mi trabajo de compositor de canciones. Pero además son, por su contenido y por el estilo de las melodías y armonías, el testimonio de la evolución y transformación que se obró en mi vida humana y a la vez en mi vida de músico entre los años 1969-1971, como dejo apuntado al comienzo de este tramo V. El primero, *Aquí en la tierra*, entra todavía en el género de la canción religiosa creada para ser cantada en el templo, pero también para ser escuchada meditativamente. El segundo, *El mundo es mi casa*, aunque muy semejante en las músicas, es consecuencia de una visión de la vida desde una perspectiva humanista, a la vez que laica. También es apto para ser cantado y para ser escuchado, para disfrutar de sus músicas mientras se medita en el contenido de los textos. Y el tercero, *Sarcasmos para el pueblo*, ya totalmente ‘profano’, representa mi contribución más valiosa, en lo literario y en lo musical, a lo que se ha denominado ‘canción protesta’. Los textos de este último, quede ya dicho desde aquí, son del escritor Víctor Chamorro, que dio forma literaria a unos temas que fuimos ‘cocinando’ entre los dos. Se escucha con interés. Se recibe con muestras de disfrute por el humor ácido y sarcástico que contiene (lo sé porque lo canté mucho y para mucha gente por el tiempo en que lo compuse), y además se aprende con gran facilidad. Los dos primeros discos están editados por Discos EP, mientras que el tercero quedó inédito, porque más de la mitad de su contenido fue prohibido por la censura previa en el glorioso tiempo de Fraga Iribarne, al igual que *El mundo es mi casa*, cuyo encontronazo con la censura ya he relatado en su lugar.



Portada y contraportada del AQUÍ, EN LA TIERRA

El contexto

Para empezar, tengo que decir que este tercer disco fue en realidad el segundo, pues a pesar de haber sido compuesto después de *Esperanzas y Lágrimas*, fue publicado antes. Ocurrió que al transcurrir mucho tiempo sin que Boeta me diera noticias sobre la publicación y venta del disco, yo tampoco me atreví a preguntarle nada, pensando que algo raro estaba

sucediendo. Lo que más verosímil me iba pareciendo era que él quería agotar un poco más la venta del primer disco y estaba frenando su salida, lo cual me mosqueaba un poco. Con el tiempo llegué a entender que me había pasado de suspicaz, y que muy probablemente lo que estuvo intentando fue que la censura le retirara la prohibición de hacer propaganda del nuevo e incluirlo en el catálogo.

Aquel parón me facilitó dedicar un poco más de atención a la canción protesta, como he relatado. Y precisamente durante aquellos meses la empresa de origen italiano Ediciones Paulinas, que se había establecido en España ocupando el mismo campo de PPC, de la que el sello PAX era filial, abrió también una sección de discos, el sello EP (Ediciones Paulinas). Y como mi nombre comenzó a sonar muy ampliamente en el campo de la canción religiosa, tuve una entrevista, nada menos que del Superior General (o un cargo semejante, del nivel más alto) de los religiosos de San Pablo en España, Miguel Fernández de Prada. Era un hombre menudo, ágil, decidido, afable. Aunque parezca extraño, no recuerdo en absoluto cómo ni dónde tuvo lugar este primer contacto, y tampoco de qué manera se fijó el lugar y la fecha del mismo. Recuerdo muy bien, sin embargo, el contenido de lo que hablamos. Se me presentó y me explicó directamente, yendo al grano, sus planes de expansión de la empresa en lo musical, que ya habían comenzado precisamente con una colección de canción-testimonio. Me pidió directamente que compusiera un disco LP, de contenido parecido al de los *Salmos para el pueblo*, y que buscara todas las colaboraciones necesarias, sin reparar en los gastos, porque quería algo 'sonado'.

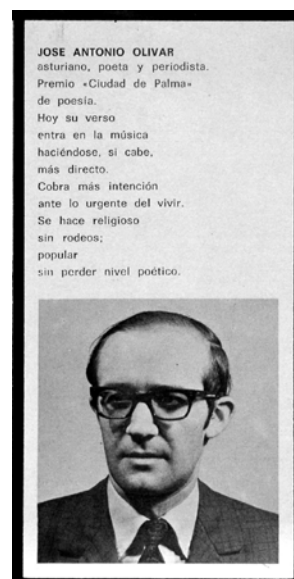
Como me cogió desprevenido, le dije que me tenía que dar un plazo para pensar las cosas. Y que entretanto podía proporcionarle algunas canciones que había compuesto sobre textos de poetas, que podrían entrar en la colección que había abierto. Aceptó inmediatamente, y en poco tiempo terminé de preparar los originales de las cuatro primeras canciones que incluyo en mi opus 10, con textos de Blas de Otero, Pablo Neruda y Bertolt Brecht. Al cabo de poco tiempo, unos tres meses, ya recibí el aviso de que estaban grabadas las bases instrumentales a partir de mis originales (ni me comunicaron ni supe nunca quién hizo los arreglos, bastante flojos y elementales), y también se habían grabado las respuestas del coro, que interpretó la coral de Falces. Todo esto se había gestionado sin que yo supiese nada al respecto. Pero aunque un tanto extrañado, viajé a Madrid, y en el estudio *Regson* grabé en un par de horas la parte del solista. Terminada la tarea, Fernández de Prada me invitó a comer y me recordó mi compromiso de trabajar sobre un disco LP, recordándome que no reparara en indicarle los medios que fueran necesarios para que el resultado fuese de la mayor calidad en el género de la canción religiosa. Como yo ya había empezado a pensar en el proyecto, le pude indicar algunos detalles sobre los temas, el tipo de arreglos y la colaboración que necesitaba para los textos. Él mismo me dio los datos de un buen letrista, José Antonio Olivares, que ya les había hecho algún trabajo muy bueno, para que me pusiera en contacto con él. Me detalló algunos datos de él: se trataba de un cura de origen asturiano, escritor y poeta, que había hecho la carrera de periodismo y vivía por libre en Madrid, como escritor y cronista. Nos despedimos con mi promesa firme de tomar contacto con Olivares para empezar a trabajar con toda la celeridad que pudiese.

Unas semanas después de esta entrevista me llegó un paquete que contenía unos cuantos ejemplares de los dos discos grabados, de cuyos

detalles ya he dejado noticia en el epígrafe que he titulado *La canción como protesta y como testimonio*.

Manos a la obra

Vista la determinación del P. Fernández de Prada, me puse a trabajar inmediatamente en el proyecto. Lo primero que hice fue buscar una idea global para el contenido del nuevo disco. Desde luego había que seguir con la canción-testimonio de tema religioso. Y ya no recuerdo cómo ni por qué, se me ocurrió que sería bueno cantar el contenido de los tiempos litúrgicos y principales fiestas del año con un estilo literario nuevo, con unos textos que expresaran en un lenguaje directo, hondo, poético, cuáles eran los mensajes que a un creyente le hacen llegar estos tiempos y fiestas con los que el calendario religioso de un año entero se repite en forma cíclica. Me puse en contacto con José Antonio Olivar, que ya esperaba mi llamada, y le expuse mi idea, que le pareció buena y realizable para él. Concertamos una entrevista a la que asistieran también los editores, y le dije que yo llevaría pensados los temas de las canciones, junto con algunas frases cortas que resumieran la idea de cada uno.

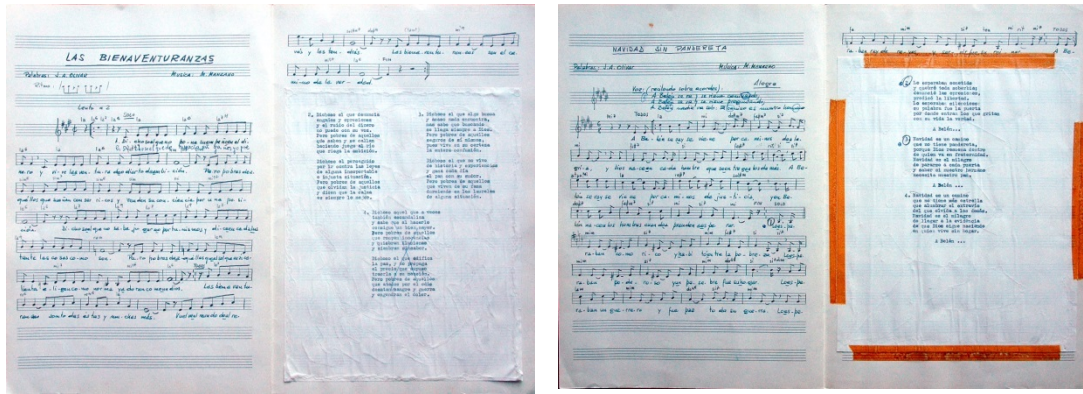


José Antonio Olivar

El contenido del disco quedó, después de una larga sesión, fijado y reflejado en los títulos de las canciones y en las frases de los textos:

- ¿Le conocéis? (*Con vosotros está*)
- ¿Cuándo vendrás? (*Tiempo de Adviento*)
- Luz que vence a la sombra (*Pascua de Resurrección*)
- Las bienaventuranzas (*Vuelve el mundo del revés y las tendrás*)
- Navidad sin pandereta (*A Belén se va y se viene...*)
- Tiempo de despertar (*Ascensión: mirad al suelo, no al cielo*)
- Pequeñas aclaraciones (*Buscar a Dios donde está: en el prójimo*)
- El mundo está bien hecho (*Postura positiva ante la vida*)
- Preparad los caminos (*Esperanza: Mañana empezará la primavera*)

Con todo este material preparado tuvimos otra entrevista, poeta y músico, para dejar más fijados los detalles: Los textos tenían que ser a la vez hondos y sencillos. Las músicas cantables, compuestas de estrofas y estribillo, éste último contundente, pegadizo, con la sílaba final acentuada (condición indispensable), de los que se quedan en la memoria, sin ser facilones. En cuanto a los arreglos, yo propuse que estuvieran a cargo de Pedro Iturralde, cosa que aceptó nuestro 'patrono', encargándose él mismo de hacer las gestiones. Al cabo de unos tres o cuatro meses de un trabajo 'a destajo', tanto de Olivar como mío, el manuscrito original con textos, músicas y armonía estaba listo. Las cartas iban y venían entre Olivar y yo, hasta que todo quedó a punto de enviarlo al promotor para que lo pasase a Iturralde, que aceptó la propuesta, proponiendo que su hermano Javier, también muy buen arreglista, como se demostró con sus trabajos, hiciese parte de los arreglos. Conservo estos papeles, que tienen toda la 'frescura' y la solera (el tiempo les ha dado el color del papel viejo) y traslado aquí algunos, para ilustración de quienes hayan tenido la paciencia de llegar a estas páginas o la curiosidad de leerlas.



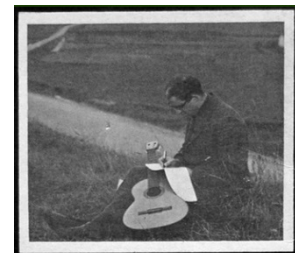
Originales manuscritos

El trabajo con Olivar fue una de las colaboraciones más agradables que yo he hecho. Era cura de la diócesis de Oviedo, pero tenía ya la sotana medio colgada (como yo mismo), y se ganaba la vida como periodista (tenía el título) ¡de deportes! Entendernos en los temas escogidos era sencillo, pues teníamos una preparación semejante para desarrollarlos. Su facilidad para una invención poética estaba a flor de piel. Olivar y yo trabajamos muy a gusto e hicimos buena amistad: captaba cualquier sugerencia mía y la llevaba a la práctica con destreza en la mensura y acentuación de los versos y en la calidad del lenguaje, que está plagado de aciertos felices, como puede comprobarse leyendo las páginas que traslado a estas y los comentarios a este disco en el *catálogo de obras*.

Sus textos, se puede comprobar, añaden a la facilidad y profundidad un contenido evangélico que les proporciona solidez y un toque poético que les da hondura. Bastaba con que yo le apuntara una frase para el comienzo del estribillo y unas cuantas ideas para las estrofas, para que él me enviara muy pronto un texto íntegro, con las palabras justas, con la acentuación perfecta, siempre con un final en palabra aguda, como es norma para cualquier estribillo destinado a que lo cante un colectivo. Algunos de ellos han pasado, junto con los *Salmos para el pueblo*, a engrosar el repertorio básico, la memoria colectiva que se afianzó en aquellas primeras décadas de experiencias cantoras assemblearias, como es el caso de los dos ejemplos que siguen:

*Con vosotros está / y no le conocéis,
con vosotros está, / su nombre es 'El Señor'.*

*Cuando el pobre nada tiene y aún reparte,
cuando un hombre pasa sed y agua nos da,
cuando el débil a su hermano fortalece,
va Dios mismo en nuestro mismo caminar.*



m. manzano

músico por definición;
humano en toda latitud.
Sus composiciones
adquieren siempre altura
a base de «descender»
a la grandeza
de lo popular.
Hasta ayer
decir MIGUEL MANZANO
era decir
música
religiosa popular «spañola».
Hoy habla él mismo:
«Hasta ahora
todo fue un aprendizaje:
recorri un camino
y descubrí
un nuevo horizonte.
Quiero
decir las cosas como son.
Y poner
la esperanza en su punto:
sin sensibilidades
ni espejismos.»
Desde «Salmos para el pueblo»
desemboca ahora en
«AQUÍ EN LA TIERRA»
después de pasar
por «El día de San Jamás»,
«Campo de amor»,
«Esperanza»
y «El monte y el río».
La música de
MIGUEL MANZANO
es lenguaje universal:
por eso llega a todos.

Estos textos, y en medida parecida todos los demás del este disco son evangelio 'puro y duro', liturgia viva, y se apartan mucho de lo que últimamente va siendo la 'producción religiosa', en la que hay muchas vulgaridades, no falta el sentimentalismo mentiroso, y las canciones se van comiendo unas a otras, empujadas por las tres o cuatro productoras del género que compiten constantemente, a ver quién saca más discos. Como ya he dejado apuntado en el comentario al *Cancionero popular litúrgico* que edita el Episcopado español, el tiempo es un agente que trabaja, en este como en todos los campos del arte musical, a favor de lo que por su inspiración, buena hechura y clara funcionalidad, logra entrar en la memoria colectiva y no envejece ni se olvida nunca completamente.

Mi relación con Olivar, lástima, terminó en una tirantez que acabó por romperse, y de la que siempre me he sentido algo culpable. Algún tiempo después de salir el disco recibí una carta suya muy desagradable para mí, pues pensaba que yo lo había engañado al proponerle firmar yo solo las hojas de la SGAE para evitar que a él le hiciesen un descuento fuerte por no estar inscrito como socio, y repartir después con él los derechos de autor en la proporción acostumbrada. Y como me descuidé algún tiempo en el reparto, por andar metido en los dos discos siguientes, y además él pensaba que el disco se había vendido por millares, cosa que no fue así, me escribió una carta muy subida de tono, echándome en cara un egoísmo que jamás he tenido. No sé cómo lo arreglamos, pero creo recordar que yo repartí correctamente los dineros, más bien escasos, que había producido la venta del disco, y le urgí a que declarara su obra en la SGAE. Pero el hecho, lamentable, fue que este percance terminó con una relación que había empezado muy bien.

A propósito de este percance aprovecho para hacer una aclaración. Un disco sólo produce dinero a través de la SGAE por lo que se vende y por lo que produce la ejecución musical cuando se cobra la entrada en un espectáculo en el que se interpreta. Ahora bien, como en las iglesias, que es donde se cantan este tipo de canciones, no se cobra entrada para la misa, el autor no percibe ni una peseta por este concepto (yo suelo decir que me estoy forrando a ganar indulgencias), aunque haya mucha gente que piense lo contrario. Para mí siempre ha sido la mejor recompensa la satisfacción de interpretar las músicas que hago con quienes saben cantarlas y comprobar que lo que a mí me parecía bien hecho después de un trabajo a conciencia ha tenido aceptación y pervive en la memoria de la gente a la que llega.



Originales manuscritos

Arreglos y grabación del disco 'Aquí, en la tierra'

Como yo había expresado mi deseo de que fuera Pedro Iturralde el autor de los arreglos, el gerente de Discos EP pudo conseguir que, en efecto, aceptara el trabajo, aunque le puso como condición, como ya he apuntado, compartirlo con su hermano Javier, que resultó ser un extraordinario arreglista y conocedor de los efectos orquestales 'grabados en un estudio', dato éste muy importante. Hizo la mayor parte del trabajo básico, muy bien realizado, sobre mis indicaciones armónicas, mientras que Pedro se reservó los títulos *¿Cuándo vendrás?* y *Preparad los caminos*. Su mano maestra se percibe también en numerosos detalles de las partituras. Recuerdo un detalle que me sorprendió mucho. El día que viajé para entregarle los papeles del manuscrito original (los conservo y reproduzco aquí algunos a modo de ilustración, por el valor documental que tienen para mí), me invitó a ir a su propia casa, para poder allí hablar con calma y tener en cuenta 'mis intenciones musicales' acerca de la sonoridad que quería para el repertorio. Yo había escrito para algunas un inicio melódico provisional para no empezar de repente con la melodía y los acordes. Cuando comencé, sentado al piano, la introducción a *¿Cuándo vendrás?*, le dije que no diera por válidos mis inventos, y para mi sorpresa me dijo que los dejara, porque seguramente los iba a tener en cuenta. De hecho esta canción empieza, como puede verse en la copia, con un apunte melódico que, transformado y amplificado por una instrumentación brillante y un crescendo de *pp* a *ff*, proporciona un comienzo que pone en valor el comienzo de la melodía cantada. Y en todos los casos se tomó como base la armonía cifrada que yo escribí en los papeles. El trabajo de los hermanos Iturralde fue bastante rápido. Y también lo fue la grabación de los arreglos instrumentales, que se realizó al comienzo del otoño de 1970 en el estudio Audiofilm. Yo asistí sólo a la sesión final y quedé hondamente impresionado de la calidad y fuerza de los arreglos, que resaltaban las melodías comunicando a los textos un vigor y una fuerza con la que crecía la hondura y la contundencia de las expresiones. Como el sello discográfico EP no puso límites, los arreglistas dispusieron de todos los timbres instrumentales que les parecieron propios de cada canción. El disco tiene así unidad y a la vez variedad.

La grabación de las voces se llevó a cabo dos semanas después en el mismo estudio. Una hija del prolífico y polifacético maestro Jesús García Leoz, con algunos amigos y componentes de un coro de cámara, unos 8 o 10, aparecieron por el estudio, avisados y contratados, me supongo, por algún intermediario o representante de EP. La grabación fue muy trabajosa, porque los cantores leían música, pero no habían preparado demasiado su



Cubierta e introducción del cuaderno de melodías

participación, y además estaban muy lejos del estilo *swing* que había que imprimir a varios los pasajes del disco. Pedro y Javier los 'trabajaron' hasta hacerles sudar. Como las voces de hombre andaban un poco escasas, por indicación de Pedro Iturralde él mismo y yo nos unimos al coro en los estribillos polifónicos. Además la voz de Pedro se escucha, nítida y afinadísima, ¡no faltaba más!, cantando la parte baja en la frase final de las estrofas de la canción *¿Cuándo vendrás?*, cuando la soprano canta: *'la tierra empezará, Señor, a ser tu reino'*. Al ser una secuencia complicada, muy cromática, que no terminaba de entonar el que tenía que hacerlo, Pedro se decidió a cantarla él mismo. Al final la parte coral quedó bastante presentable, aunque con poco cuerpo, y ello a pesar de que algunos pasajes hubo que doblarlos. Pero al tener tanta importancia en el conjunto los textos de las estrofas, cantados a solo, el todo produce una impresión bastante buena, arropado por la sonoridad de unos arreglos espléndidos. Los solos nos los repartimos entre Ana María García Leoz y yo, que por entonces estaba en mi mejor momento de voz, y no desmerezco demasiado, ¡ja, ja, ja!, al lado de una profesional.



Ana M^a García Leoz

La presentación del disco

La firma Discos EP preparó la presentación del disco con mucha rapidez, pues quería sacarlo a la venta un mes antes de la Navidad, que se iba echando encima. Así que muy poco tiempo después de la grabación recibí el aviso y la invitación para asistir, acompañado de mi 'manager', y con todos los gastos pagados, a un acontecimiento que para mí fue nuevo. Lo primero que hice fue comunicar a Boeta la noticia, que ya le había adelantado, para que no le cogiera de sorpresa. Me dijo que él también había recibido la invitación de EP, y que allí nos veríamos. Desde luego fue correcto y discreto conmigo, sin manifestar el más mínimo gesto de disgusto o extrañeza, como buen profesional que era. De hecho me editó después otros dos discos, un LP y un single, y además presentó a la censura previa los textos de los *Sarcasmos para el pueblo*, como explicaré en su lugar.

Llegado el día viajé a Madrid acompañado de mi 'manager', a la dirección que nos habían dado, y entramos en una especie de salón con aspecto de discoteca, juegos de luces, sonido ambiente (sonaba el disco, naturalmente, y sonaba muy bien). Hechos los saludos de cortesía, el P. Miguel Fernández de Prada, promotor del proyecto, nos fue presentando a los invitados: José Antonio Olivar, Javier Iturralde acompañado de su hermano Pedro, colegas de editoriales, representantes del estudio de grabación, periodistas varios, miembros de la Congregación (alguien había venido de Italia, creo recordar), Boeta, que me dio un medio abrazo de cortesía... En fin, un acto social en toda regla que, según me enteré después, había sido preparado por profesionales de este tipo de eventos, en los que las bebidas y las tapas selectas no pueden faltar. Yo nunca había asistido a algo parecido. Pero la gran sorpresa fue que en un momento dado

llegaron al recinto, invitados también, nada menos que Rosa Morena, entonces cantante muy en boga del género copla (¡), y Víctor Manuel, que ya había publicado sus primeros discos e iba camino de ser un cantautor de renombre, con el empujón que su abuelo le había dado. Hubo saludos, abrazos, apretones de manos, algún discreto beso, y varios discursos breves de todos los que habíamos tenido parte en el disco. En un aparte orillado Boeta me felicitó por el trabajo, y me aseguró que el disco *Esperanzas y lágrimas* iba a salir muy pronto, después de haberse solucionado algunos problemas, y que ya hablaríamos de otros proyectos que tenía para mí. Después de charlas animadas, algunas entrevistas y muchas felicitaciones, el acto se fue disolviendo y, nosotros los últimos, nos fuimos disgregando, cada uno a su lugar de residencia.

Por fortuna conservo un reportaje que salió en una revista y en algún periódico, y una fotografía que atestigua gráficamente la noticia de aquel acontecimiento, que a mí me sacó un tanto de mis casillas, pero debió de ayudar a que el disco se difundiese en un ámbito más amplio que el acostumbrado para este género de canciones. Para regocijo de mis lectores, si alguno llega hasta esta página, reproduzco aquí las de la entrevista que dejó testimonio de la noticia.

La vida del disco 'Aquí, en la tierra'

A juzgar por las noticias, la aceptación y la venta del disco fueron buenas. Hasta que no fueron llegando las hojas de la SGAE no supe datos muy fiables. Por los recuerdos que me quedan, no fue ni de lejos semejante a la de los Salmos. Creo recordar que en un primer impulso se vendieron tres o cuatro mil, como mucho. Y después, como siempre sucede, las salidas fueron decreciendo, hasta quedar en un goteo. En cambio las noticias que me fueron llegando de gente amiga, de personas comprometidas, fueron buenas. Algunas canciones se difundieron con rapidez y en un ámbito muy amplio, porque los textos tenían garra y servían para apostillar y apoyar actitudes comprometidas.



Foto y artículo de la presentación del disco



¿Le conocéis?

Como ya he dejado escrito, tres canciones de este disco fueron seleccionadas para la primera edición de Cantoral Litúrgico: *¿Le conocéis?, ¿Cuándo vendrás, Señor?* y *Pequeñas aclaraciones*, pero fueron excluidas de la edición de 1993, junto con otras pertenecientes a *Esperanzas y lágrimas*. Ya hice el comentario oportuno a los cambios de mentalidad que han supuesto estas supresiones en el repertorio de las músicas que se cantan en las iglesias. Obviamente, hay muchas excepciones de gente que lo sigue valorando, y de la que me llegan noticias.

Selecciono a continuación tres cartas de las más recientes alusivas a '*Aquí, en la tierra*' dos del año 2012, y una de hace dos semanas (escribo esto el día 4 de abril de 2003) de personas a quienes no conozco todavía más que por las cartas que nos hemos cruzado.

1.

Estimado Miguel

Hace años que cantamos las canciones de tus colecciones "El mundo es mi casa", "Aquí en la tierra" y otros. Estoy interesado en "El mundo es mi casa", pero no lo encuentro remasterizado ni en internet: quisiera hacerme con él (con los dos, a ser posible) pero no sé a quién comprárselos, pues las ediciones paulinas me han dicho que no lo tienen. Quiero usarlos para grupos de jóvenes. ¿Podrías ayudarme? Una dirección a la que dirigirme, un envío por internet...lo pagaría y así podría vivir y revivir con los jóvenes toda la belleza que plasmaste en dichas composiciones.

Gracias adelantadas.

Un abrazo: T. J. LL.

Naturalmente, mi respuesta fue enviarle un obsequio con los dos discos grabados en CD y todos sus textos fotocopiados. Con alguna broma sobre la autoría y los derechos que no hay por qué traerla aquí. Y su nueva misiva fue de agradecimiento:

Querido Miguel:

Permíteme tutearte. Lo sorprendente no es -no sólo- que alguien te recuerde desde tan lejos, sino que tú me respondas y me envíes -el jueves me llegó tu carta- los dos cds que he estado buscando desde hace tanto tiempo. Tus canciones las hemos cantado muchísimo en el seminario de los Clérigos de San Viator de Valladolid y en las catequesis parroquiales. Entonces era catequista veinteañero; hoy ya he entrado en el 60 y me toca acompañar a unos universitarios que se confirmaron el curso pasado. Tus canciones y sus letras son preciosas (al menos para mí, me calaron hondo) y las considero de actualidad: al fin y al cabo surgieron en el postconcilio y está todavía casi por estrenar. Las estoy escuchando de nuevo y me vuelven tantos ratos vividos y sentimientos densos de espiritualidad.

Yo también he experimentado eso de "lo que habéis recibido gratis..." Teddi Bautista me preocupa menos o nada. ¡O sea que te pagan en indulgencias! ¡Tienes suerte porque a estas alturas me imagino que tendrás para ti y para otros cuantos más: qué Bueno es Dios! Bueno, otra forma que tengo no de pagarte sino de decirte gracias es invitarte a nuestra casa (mi mujer está de acuerdo) si alguna vez te dejas caer hacia el sur de España; ¡de corazón!: en la calle (tal de tal, piso tal) hay una habitación libre y algún hueco más (tú toma nota, que no sabemos cuando surge la necesidad). Bueno, Miguel: te sigo por internet, y ciertamente me aprovecha lo que te leo y lo que te musicalizo.

Un fuerte abrazo. T.

¿CUANDO VENDRAS?

10

11

12

13

Cuándo vendrás

2. *NOTA: Como esta segunda misiva me la escribe un músico profesional, hemos divagado mucho ¡Qué raro, dos músicos hablando de música, sin meterse con un tercero!*

Estimado Miguel, y estimado desde hace muchos años,

Soy M. C. L., músico y profesor. Ejercer con sincera vocación la docencia en la Escuela de Música de Getxo (Bizkaia) y en Musikene, centro éste que estoy a punto de abandonar. Tocar, toco la flauta en el campo clásico, en el de jazz y el de rock, además de otros muchos cuando surge la ocasión y la compañía. Te doy estos datos para que te hagas una idea somera de quién se dirige a ti con esta, seguramente inesperada, petición.

Estoy preparando, junto a unos colegas, un disco de músicas de Navidad. En un principio el repertorio se iba a basar en obras del Padre Madina. Por circunstancias fortuitas, se amplió con una serie de villancicos vascos que se usaron en el Seminario de Saturraran (Mutriku) por los años 40. Una vez abierto el grifo, tuve el capricho, o la necesidad, o vaya usted a saber cómo llamarlo, de incorporar villancicos que de alguna u otra manera me habían acompañado en mi vida (tengo 52 tacos) y ya formaban parte de mi ADN musical.

Y aquí es donde se inserta la petición, porque uno de esos villancicos es el tuyo "Navidad sin pandereta". Cuando, allá por los años 70 estudiaba yo en los Escolapios de Bilbao tu música se cantaba diariamente y la conocíamos todos de memoria. Después, olvidé todo este repertorio pero cuando hace unos años lo redescubrí por casualidad, me di cuenta de que de olvido, nada. Siempre había estado ahí. "Las Bienaventuranzas", "Con vosotros está y no le conocéis", "Pequeñas aclaraciones"... No eran recuerdos, eran canciones mías.

Si no incorporo tu villancico a mi disco, éste no estará completo. La idea, al igual que con todos los demás villancicos, es hacer un nuevo arreglo para voz (quizá voces), flauta, acordeón, contrabajo y percusión. Se respeta la melodía y el texto pero se cambia el ropaje.

¿Te gusta la idea? ¿Nos das permiso para hacerlo? Por supuesto, te mandaré la partitura, el disco y todo lo que quieras. Y, mejor todavía, me gustaría dártelo en mano y tomar juntos un vino que es una manera civilizada de hacer las cosas.

Me alegro de haber tenido la oportunidad de dirigirme a ti.
Un abrazo. M.



Navidad sin pandereta

De acuerdo en todo, M.

Para que podamos tomar el vino, que es lo importante, tengo que darte el permiso para que incluyas la Navidad sin pandereta en tu disco. Así que lo tienes, para interpretarlo y para tratarlo y 'maltratarlo' como te parezca. Ese y los demás temas, si alguna vez te vienen bien. Para eso los hicimos. Un saludo muy cordial, y hasta nuevas noticias. MiguelM.

Mi dirección postal es la siguiente:.....

.....

Querido Miguel

El disco está grabado y editado. Una nueva versión de tu hermoso villancico empieza a rodar. No cruzo los dedos porque no soy supersticioso y porque los necesito para tocar pero espero que se oiga mucho. De momento, ayer lo envié a Bolivia.

Como te dije mi intención era dártelo en mano y tomar ese vino. Pues, lamentablemente, el vino tendrá que esperar. El Coro de mi antiguo colegio me ha pedido colaboración para tocar este fin de semana en un concurso en Santo Domingo de la Calzada y les he dicho que sí, claro. Como el siguiente finde ya es Navidad, he pensado mandarte el disco por correo. Dime, please, una dirección a la que te lo pueda enviar.

Pero, repito, el vino queda pendiente. Es lo importante.

Mi mujer, que es muy crítica, dijo que tu villancico era lo más bonito del disco. Como yo no le he hablado nada sobre mis preferencias, su opinión es objetiva y refleja lo que piensa de verdad. Y me alegró.

Un fuerte abrazo. M.

.....

Como yo no había respondido todavía, por descuido, recibí la siguiente:

.....

Querido Miguel:

Me alegro de tener oportunidad de hablarte nuevamente después de tanto tiempo. Ayer, de manera inesperada, encontré en una tienda de discos tu CD "Del olor de la hierbabuena". Por supuesto, lo compré y nada más llegar a casa lo puse. Hoy también he estado oyéndolo, me gustó muchísimo y me ha puesto feliz. Me parece música fresca (de hierbabuena) con el sabor de siempre, lo que me imagino que debe ser la verdadera música tradicional. Mi más sincera y entusiasta enhorabuena, creo que es un trabajo muy bueno. Además me ha dado ideas.

No hemos hablado desde antes de Navidad, cuando te mandé el CD "Danborjole txikia" con nuestra versión de "Navidad sin pandereta". Espero que te haya gustado, por aquí varias personas me han dicho que era el villancico más bonito del disco. Estoy orgulloso de haber podido incluirlo. Bueno, no pongo más alabanzas porque aunque son sinceras y me salen de dentro, no quiero que este correo sea tan empalagoso. Tenemos pendiente un vino, no creas que se me olvida. Espero poder saldar pronto esta deuda.

Felicidades otra vez por el disco de la hierbabuena y gracias por los buenos momentos que he pasado con tu música.

Un abrazo. M.

.....
Amigo M:

Cuando venía buscando la ocasión de escribirte con un poco de calma para decirte algo sobre tu disco, como lo mejor es enemigo de lo bueno, tampoco te respondí provisionalmente. Así que tu nueva misiva me ha pillado con los buenos deseos en proyecto. Pero de esta vez no puede pasar que te diga algo sobre los dos asuntos musicales que tengo pendientes contigo.

Primero. El disco Danborjole Txikia me resulta muy original por lo inusual del sonido que conseguís con un grupo bastante reducido de instrumentos y voces, y con una solista extraordinaria. El Oi, Betlehem, que yo tantas veces canté y dirigí, y del que tengo también una versión coral-instrumental grabada, me resulta novedoso, aunque me cuesta renunciar, en este caso, a la contundencia severa de la armonización coral, que Donostia escribió con mano maestra. Ésta se mantiene en vuestra versión, y aligera la solemnidad pesada que le corresponde a un coral, pero termina resultando agradable de escuchar, por lo ligera y por lo novedoso de los timbres. En cuanto al A Belén se va y se viene me ocurre algo parecido, porque en el original hay un orquestón (los hermanos Iturralde contaban con un presupuesto sin límites para los arreglos instrumentales), pero la parte vocal quedó muy floja en todo el disco, que siendo uno de los mejores que me salieron en aquella época ya lejana, no convence del todo en la parte coral, por causa de ese coro escuálido, aunque lo salvan (lo salvamos) los solistas. Por eso esta versión vuestra me gusta: se atiene al ritmo ligero, intencionado por mi parte, de una jotilla, pero la melodía y vuestros arreglos salvan en este caso al gastado ritmo tradicional del sonido trillado del villancico 'de superficie comercial'. Sólo se me ocurre una observación: el conjunto instrumental suena un tanto agudo en exceso. Creo que la parte armónica de la guitarra rítmica debería sonar con más presencia, pues la armonía acompañante tiene una zona, de sol2 a sol3, en la que siempre hay que hacer sonar las armonías básicas de cualquier acompañamiento instrumental, e incluso de un sonido de orquesta. Quizá sea el acordeón el que se impone a la guitarra. Y un acordeón, ya sabemos, cantando en los agudos es insuperable (sólo los violines y flautines pueden competir con él), en los subbajos se defiende bien, pero en la zona media

contagia todo el conjunto con los armónicos sobreagudos de la lengüetería. Yo lo uso muchos en los arreglos, pero sólo cantando arriba. Sin embargo esta es una observación sólo liminar, porque el conjunto de voces e instrumentos se impone al oído e interesa.

Y finalmente, las cuatro versiones corales a capella, ¡qué quieres que te diga! A mí me dan envidia tan buenas voces, y me cautivan las bellas armonías corales, sobre todo en algunos géneros con los que nacieron y, afortunadamente, perviven. Completo, el disco. Una lección de buen hacer, en mi opinión, cuando tanto intento e invento se queda tan lejos de lo que debería ser el buen trato musical a cualquier tema, tradicional o de autor. Enhorabuena.

El otro asunto es el que me indicas en tu última carta. Yo no sé dónde has encontrado ese disco, Pero ya que me das tan buenas impresiones sobre su contenido, te diré que es el tercero de una serie de cuatro que grabamos con el sello RTVE Música, que se vino abajo con la reforma que 'mejoró' la RTVE, en la que se suprimieron proyectos muy buenos, al lado de otros que eran ruinosos e inútiles. ¡Qué le vamos a hacer! Ponme unas letras diciéndome si tienes, o no, los otros tres, y si no los conoces, te preparo un paquete y te los envío, porque creo que son buen material y bien tratado.

Y en cuanto al vino, a ver si llega la ocasión. Yo tengo un vino gordo, gordo, con mil sabores, de bodega de pueblos, sin denominación de origen (es decir, no manipulado por los enólogos que trabajan para marcas). Su pueblo se llama La Bóveda de Toro. Un pueblo con solera, con historia popular. Un dato: un párroco de los años 50, toresano él, necesitaba dinero para arreglar la sacristía. Organizó la rifa de un cerdo cebón, y le tocó a la Virgen. ¡Milagro, milagro! Y arregló la sacristía, claro.

Pues ya sabes. Cuando nos veamos probarás ese vino, del que ya hace elogios el Arcipreste de Hita. Miguel Manzano.

.....

Amigo M: acabo de hacer un paquete postal para enviártelo pasado mañana (mañana es fiesta en Castilla y León). Contiene los otros tres discos de canción tradicional de estas tierras con arreglos parecidos al los del que conoces. Con estas grabaciones, que son lo que cantamos en nuestros recitales, pretendemos que la gente se divierta escuchándolos y también que se animen a cantar aprendiéndolos, en lugar de limitarse a escuchar a los que cantan para ellos, muy a menudo con lamentables versiones y arreglos, como tú bien dices, que desvirtúan la belleza y la fuerza de la canción tradicional. Mira por cuánto, una de las canciones del segundo de la serie se titula Debajo del pino verde. Ni que lo hubieras adivinado.

Te incluyo también otros dos discos. El titulado Ludendo in rythmis modulatis es una obra para dos pianos que compuse por encargo, para la celebración del cuarto centenario del Corral de Comedias de Zamora, que desde hace mucho tiempo es el Teatro Principal. La carpeta tiene información suficiente para orientar al que escucha. Alguna de las melodías del tiempo III, In sollemnitate, resonará en tu memoria. Y el titulado Nuevas músicas para flauta y tamboril, contiene 12 piezas para el instrumento que por aquí se llama la flauta de los tamborileros, que ha permanecido con algún sonido ambiguo y conservando un repertorio con rasgos arcaicos, pues su escala básica es anterior a la invención de los tonos mayor y menor. Debe de ser hermana de una especie de prototxistu que también debió de sonar por esas tierras antes de que el actual se 'afinara' en intervalos justos, mayores o menores, para poder ser usado también para cualquier música tonal. Yo he tratado en este disco, que también es de encargo (con otros dos, uno para dulzainas y otro para gaitas de fole), de meterme en la piel de uno de esos tamborileros, que vengo oyendo

desde mi niñez. Recojo en él alguno de los ritmos más característicos de estas tierras, sobre todo Salamanca. Y si escuchas con atención los 5 números de la última pieza, quizá resuenen en tu memoria algunas de las melodías gregorianas que se cantaban (ya no, por desgracia para la música) en la fiesta de Pentecostés.

Bueno, como la música es un juego, con ella jugamos los que la amamos y la practicamos, tratando, entre otras cosas, de que nuestra vida y la de quienes nos escuchan gane en calidad.

Espero que te gusten estas músicas

UN FUERTE ABRAZO PARA TI Y UN SALUDO MUY CORDIAL PARA LOS COMPONENTES DE TU GRUPO. **MiguelM.**

.....
Querido Miguel

Estoy abrumado, felizmente abrumado, por tanta música buena que me has mandado. No quiero esperar a escuchar todo porque tengo urgencia de que sepas de mi entusiasmo. Es un regalo muy valioso (mañana es mi cumpleaños) y te lo agradezco de corazón. Es ésta una expresión un tanto gastada pero se ajusta al momento.

Me ha sorprendido mucho el disco de piano, de la misma manera en que me han sorprendido a veces ciertas literaturas como Dostoievski, Maupassant o Atxaga. Cuando lo escuchaba pensé en varias ocasiones "Claro, no puede ser de otra manera". Esta música ya la sabía yo, aunque no supiera que lo sabía. Creo que eres un gran maestro y que has encontrado la veta. En realidad, tampoco está tan lejos la sustancia de esta música de la de Alollano, ¿no? Por cierto, estos pianistas, ¡como tocan! Ni que fueran de Bilbao.

Una pregunta en relación al título de la última pieza: ¿El adjetivo "llano" tiene relación en tu música (Baile llano, Alollano) con el canto llano, salvando las diferencias de lenguaje? Me da la impresión de que para ti es un adjetivo laudatorio. Bueno, es una tontería que me rondaba la cabeza.

En cuanto a lo que dices del olvido o de la mala práctica que se hace de la música modal actualmente, no estoy muy de acuerdo. En el Jazz se hace un uso intensivo de ella con resultados de todo tipo y, por tanto, excelentes en ocasiones. Los modos del Jazz, en el fondo, son los mismos que los de música tradicional. La cuestión es considerar si el Jazz es una de las páginas actuales de la Música. Yo creo que sí. Y más importante y generadora de calidad de vida que otras páginas de la mal llamada vanguardia. Pero éste es un tema largo...

El disco de flauta y tamboril, la verdad, me ha dado envidia. Es una gozada de oír. Me imagino este repertorio nuevo como un piso añadido en la casa de la música tradicional. Está integrado perfectamente en el edificio y además, resalta por lo nuevo. Aquí, en el País Vasco, se hacen esfuerzos enormes por renovar el repertorio del txistu pero con pobres resultados, en mi opinión. Hay una especie de "complejo de inferioridad" entre los txistularis y centran sus esfuerzos en la, como dices, impropriamente llamada música culta. Se tocan cientos de obras nuevas en lenguajes especulativos que nadie entiende ni siente y se desdeña el sabor a hierbabuena. Naturalmente, no todo es tan malo, hay músicos que garantizan la calidad y la imprescindible unión con el pueblo a través de músicas nuevas pero son la minoría. Tu música suena nueva y profundamente castellana a la vez. Claro, esto no debe de ser nada fácil. Voy a hacer circular este disco entre txistularis a ver si prende algo. Decía Schönberg, después de lanzar la música serial, que todavía quedaba mucha música en Do Mayor por escribir. Pues también quedan muchas jotas por escribir.

Te mandaré el lunes dos discos que he grabado con piano y en un trío con viola y guitarra. Me parece muy pobre respuesta a lo que tú me has enviado pero no tengo más. Eso sí, el abrazo que va con ellos es grande y sincero. Algunas músicas grabadas en ellos no me gustan nada ahora, al cabo de los años, pero qué

se le va a hacer. No me arrepiento; en el Arte, el arrepentimiento no vale gran cosa, si acaso, el propósito de la enmienda.

Y nada más por ahora. Un abrazo fuerte y ajechao. M.

.....

Querido amigo M:

Espero recibir mañana tus músicas, que estoy deseoso de conocer. Quiero expresarte mi agradecimiento por tu carta. Tú, que vives entre músicos, sabes muy bien qué poco se frecuentan las conversaciones sobre lo que traemos entre manos, y menos todavía la alabanza sincera cuando algo la merece. Tengo muchísimos músicos conocidos, unos cuantos amigos, más bien pocos (¿por qué serán tan cerrados y tan desconfiados una buena parte de los profesionales?), y entre ellos sólo tres o cuatro con los que hablo de música en cuanto pillamos la ocasión. Y me pinta que tú vas a ser otro más. ¡Qué bien! Un abrazo muy fuerte. Saludos para tus músicos. Los aprecio ya por lo que hacen, aunque no los conozco. Miguel M.

.....

Llegaron los discos, los escuché varias veces. Los he comentado con él. Han seguido otras cartas y otros envíos, el último muy bueno, con temas y desarrollos de un estilo jazzístico muy especial, muy diferente de muchas de las músicas que suelen escucharse hoy a cualquier grupo, que se quedan muy a menudo en simples habilidades. Se queda en la memoria y gusta escucharlo varias veces.

Y vamos siguiendo este diálogo entre colegas, que no hay por qué transcribir aquí, pues se trataba sobre todo del villancico *A Belén se va y se viene*, que está contenido en el disco *Aquí, en la tierra*.

Musical score for "LUZ QUE VENCE A LA SOMBRA" by Copland. The score includes vocal lines for Soprano, Contralto, Tenor, and Baritone, along with piano accompaniment. The lyrics are in Spanish and describe the journey to Bethlehem.

Musical score for "A Belén se va y se viene". The score includes vocal lines for Soprano, Contralto, Tenor, and Baritone, along with piano accompaniment. The lyrics are in Spanish and describe the journey to Bethlehem.

Luz que vence a la sombra

.....

Por casualidad y por fortuna, puedo añadir aquí un último correo relacionado con el disco *Aquí, en la tierra*, que he recibido cuando estaba a punto de cerrar el comentario sobre él. Espero de este comunicante y de los otros anteriores, de los cuales he guardado el anónimo, que me dispensen por hacer uso de sus cartas.

.....

3.

Estimado Padre: Soy un sacerdote de Costa Rica que estoy estudiando liturgia en Roma y el tema que estoy trabajando para la licencia, es el número 118 de la Sacrosanctum Concilium, sobre el canto popular religioso. Me dirijo a usted, porque yo sé que usted fue uno de los pioneros del canto litúrgico en español, tanto así, que en mi país, todos crecimos cantando en la misa sus famosos e inolvidables *Salmos para el pueblo*, como también los cantos del disco *Aquí en la tierra*, entre otros más. El motivo de mi solicitud, sería la posibilidad de conocer su experiencia en aquellos años de la reforma litúrgica, de pasar de cantar en latín, a cantar en lengua vernácula y los primeros pasos que se dieron, para hacer realidad una participación más activa y consciente de los fieles, con respecto al canto. Para mí sería un gran honor, poder contar con su testimonio. Le agradezco de antemano el escuchar mi solicitud y a la vez le agradezco su trabajo de tantos años en favor de la liturgia.

En Jesucristo, P. F. M. Collegio Pio Latino Americano, Roma. (25.3.2013)

.....

Estimado F. M.:

Dice Vd. bien al llamarme padre, pues lo soy de dos hijas y un hijo desde hace ya 40 años, cuando pedí mi secularización, y por si fuera poco, también abuelo.

Viniendo a lo que Vd. me pide, comienzo por agradecer el aprecio que hace de mis trabajos musicales de aquella época en que tantas buenas horas pasé componiendo canciones, algunas de las cuales, por lo que Vd. y otros muchos me dicen, no se han olvidado y siguen cumpliendo el fin para el que fueron escritas.

Con relación a la petición que me hace, tiene Vd. la suerte de que puede disponer de una respuesta muy amplia, pues en una página web que voy redactando para catalogar mis obras musicales y explicar las circunstancias en que se publicaron, doy muchísimos detalles sobre el trabajo de componer un repertorio nuevo de canciones en lengua vernácula que facilitarían la participación de los fieles en el canto inspirado en la liturgia. Este trabajo comenzó por lo menos 10 años antes del final del Concilio Vaticano II. La página web ya está en la red, aunque estoy elaborándola con datos que voy incluyendo sobre mis obras. Le doy los detalles:

Inicio: <<<www.miguelmanzano.com>>>

Entrada: Trayectoria

Sección: Vida de músico, principalmente los tramos II-V (este último en redacción).

Además le pueden ser interesantes, de la sección Escritos en PDF, los titulados El canto popular religioso en la tradición oral y El invento de la 'Misa castellana'.

Espero que encuentre Vd. lo que busca.

Un saludo muy cordial. MiguelM.

The image displays a musical score titled "PEQUEÑAS ACLARACIONES". It consists of several staves of music, including vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are written below the notes. The score is presented in a clear, legible format, typical of a printed musical manuscript.

Pequeñas aclaraciones

10. La renuncia al beneficio de organista de la Catedral de Zamora

En el escrito que redacté para el libro *La transición en Zamora*, que he trasladado a este mismo capítulo, he relatado escuetamente este paso, tan importante en mi vida de músico, y he incluido la carta de renuncia que escribí a mi Obispo, aclarando las razones que me impelían a tomar aquella determinación. Una carta escrita en términos muy duros, que debieron de hacer sufrir al que, en último término, fue quien me abrió un camino más amplio en mi trayectoria, cuando me envió a los cursos de música de Vitoria, pero que escribí porque era para mí una cuestión de conciencia.

A las razones que allí expongo como determinantes de mi renuncia, añado aquí otras no menos poderosas. La asistencia diaria a una liturgia mortecina, que aun cuando no perdiera validez se iba quedando desfasada cada vez más deprisa, la negativa de los responsables del primer templo de la diócesis a emprender el camino marcado por el Concilio Vaticano II, el aferramiento al latín y al misal romano como única forma de celebración, y la comprobación de que hasta las pocas personas que habían seguido asistiendo a los cultos se habían quedado reducidas a media docena escasa, me causaban diariamente una depresión que terminé por no poder soportar. Le di muchas vueltas en mi cabeza al abandono que iba a llevar a cabo y a las rupturas que me iba a causar. Dejaba un instrumento musical valiosísimo del que había sido titular durante 14 años; perdía la posibilidad de ejercitar en el teclado la interpretación de obras de gran belleza musical; dejaba la oportunidad de improvisar músicas sobre las melodías gregorianas, que tanto placer estético me producían; dejaba de contemplar diariamente aquel recinto románico, poseedor de una belleza singular; dejaba la seguridad económica de un beneficio 'para toda la vida'; dejaba los libros del repertorio organístico, muchas de cuyas páginas conocía de memoria; dejaba, en fin, 13 años de mi *Vida de Música*. Y dejaba a mi compañero Juan Manuel, con el que había ido de la mano en la oposición, después de haber convivido durante toda nuestra vida de estudiantes.

Rompía también mi relación con el ambiente, los lugares, las personas, la literatura musical con la que me había formado, las costumbres, los ritos y los recursos musicales que me habían convertido en un músico de Iglesia que había ganado un renombre y un reconocimiento por el trabajo que había venido realizando. Pero aquella coincidencia en el tiempo de dos tareas y ocupaciones tan diversas, aunque ambas fuesen musicales, me produjo una tirantez que decidí romper de una vez.

Mi renuncia al beneficio de organista de la catedral de Zamora tuvo lugar durante el tiempo que estaba preparando la edición de los discos *Esperanzas y lágrimas* y *Aquí, en la tierra*, que ya me situaron en otro campo musical muy diferente. Por ello quiero cerrar la narración de este tramo de mi *Vida de Música* con una visión complementaria de los aspectos positivos que, para mí y para otros músicos de iglesia tuvo nuestro oficio y nuestra pertenencia a aquel colectivo ya casi totalmente desaparecido.

Reflexión retrospectiva sobre mi oficio de organista en la catedral

Como epílogo y cierre del recuerdo de mi larga etapa de músico de iglesia, me parece congruente con lo que voy diciendo detenerme un poco

en recordar lo que ya dejé apuntado en el primer tramo de este relato, a propósito del aprendizaje del oficio de músico en este país hasta la mitad del siglo pasado. Me parece obligado al llegar a este punto expresar un reconocimiento a todas las personas y circunstancias que hicieron de mí un músico de oficio, que muy probablemente no hubiera conseguido ser, de no haber encarrilado mi vida a partir de mi ingreso en el seminario, a mis 13 años de edad. Entre aquellos muros centenarios encontré mi oportunidad de progresar en el conocimiento y la práctica de la música, que no se podía lograr más que excepcionalmente en centros oficiales civiles de enseñanza musical, por entonces muy escasos y muy limitados en recursos humanos y materiales. La inmensa mayoría de los maestros de capilla y de los organistas de las catedrales, monasterios, conventos y casas de formación religiosa, compositores de músicas funcionales para el culto, e incluso de una buena parte del repertorio impropriamente llamado 'profano' se formaron dentro del mismo ámbito en que yo me formé: allí comenzaron a aficionarse a la música, al lado de maestros que se habían formado de la misma manera, siguiendo una tradición de varios siglos. Y no pocos de ellos, como he dejado escrito, tuvieron mucho que ver en la puesta en marcha y funcionamiento de una buena parte de los conservatorios de música de nuestro país, que comenzaron siendo una especie de escuelas elementales de música, tanto antes como después de los primeros decretos legislativos que empezaron a regular su funcionamiento. Como ya he dejado dicho, fue en este ambiente cruzado de influencias múltiples, de enseñantes clérigos y seculares, donde yo fui aprendiendo el oficio de músico, aunque la práctica del mismo tuvo preferentemente, casi exclusivamente, el ámbito del templo, sobre todo el cargo de organista.

Pero hay algo más. Si nos remontamos todavía más atrás mirando hacia el pasado del arte musical, hoy cada vez mejor conocido gracias a la investigación musicológica, está bien claro y comprobado históricamente que el sistema musical sobre cuya base se fue componiendo toda la música europea y del que por evolución se deriva la occidental, nació en los templos, inventado por músicos que lo hicieron brotar de la improvisación sobre el canto gregoriano (que dicho sea de paso, también nació y se desarrolló dentro de la liturgia, como recurso para el embellecimiento del culto cristiano), primero con las voces y después con los instrumentos. Las catedrales primero, y después el ámbito cortesano, únicas instituciones capaces de pagar y sustentar músicos creativos que vivían de su oficio (el caso arquetípico es J. S. Bach, que ejerció a la vez como músico del templo y de la corte) fueron el hábitat donde nació la polifonía, el uso de los instrumentos como acompañantes o sustituyentes de las voces, la invención de la melodía acompañada, y todas las prácticas musicales de las que posteriormente se derivó la propia música instrumental, en su origen completamente ligada a la interpretación vocal.

Liberados e independizados los músicos instrumentistas de las ataduras a la música vocal, fueron capaces, en un tiempo relativamente corto, de crear todo un mundo de nuevas sonoridades que terminó por liberarse también de la sujeción a ella, hasta articular un código de comunicación independiente de la voz humana, pero fundado sobre una especie de lenguaje (este término sólo vale en sentido figurado, ya que la comunicación que la música establece entre intérpretes y oyentes no está en el ámbito de las ideas, sino en el de los sentimientos y las impresiones estéticas, que no necesitan la palabra) que fue creando su propia 'sintaxis',

tanto en el decurso de la invención melódica como en su acompañamiento armónico, ambos regulados por unas reglas o normas que se fueron extrayendo del propio repertorio que iba siendo creado por los músicos. Durante algún tiempo, varios siglos, muchos teóricos y no pocos creadores pensaron que esta evolución había conseguido descubrir una especie de 'leyes eternas' de la música, relacionándolas con las tonalidades mayor y menor, y juzgaron que toda la música anterior tenía algo de bárbara e imperfecta hasta que se descubrieron esas leyes.

A lo largo de todo este proceso los músicos de iglesia, sobre todo los maestros de capilla, pero también los organistas, formaron parte del amplísimo colectivo de creadores de música, directores de coro, animadores musicales de formaciones instrumentales de variado tamaño, estudiosos de la historia del pasado musical, enseñantes y pedagogos de teoría y práctica musical. Y a pesar de estar condicionados por su condición de clérigos y por las tareas propias de su oficio, vinculado al culto en las iglesias, muchos de ellos también tomaron parte en trabajos y cargos relacionados con la música que podríamos denominar 'civil'. De tal modo que, a pesar de ser un hecho la separación entre músicas religiosas y 'profanas' por razón de la diferente funcionalidad, el intercambio de las enseñanzas, los métodos, los programas y las técnicas fue un hecho normal hasta bien entrado el siglo XVIII, y muy frecuente hasta principios del siglo XX.

Cuando repaso en mi memoria los nombres de los músicos a los que debo mi formación como intérprete, y mi capacidad de inventar música tengo que reconocer también lo que debo a un instrumento, el órgano (el armonio en la primera década de mi oficio), y a los compositores de música de órgano. Y entre todos, más que a los compositores de las grandes, muchas veces grandiosas piezas organísticas (pues apenas pude entrar en ese repertorio, por falta de un instrumento cuando tenía la edad apropiada para el estudio y por escasez de tiempo cuando lo tuve), a una amplísima 'literatura' de órgano y armonio de dificultad media y alta, sin pedalero, que fue el ámbito en el que siempre me moví, y en el que conseguí un dominio y soltura que me dio 'oficio'. Además de la capacidad de improvisación sobre un tema y el instinto armónico llevado a las manos, que me ha permitido, creo yo, realizar arreglos corales e instrumentales bien resueltos, incluso cuando he tenido que lidiar con las melodías de la música popular tradicional, que, al contrario de lo que muchos piensan, no son unas musiquillas fáciles de tratar, sino que plantean a menudo problemas armónicos cuya solución no aparece en los tratados de armonía.

En recuerdo y memoria de todo ese centenar largo de compositores de música vocal, coral y de órgano de la escuela española, que cumplieron con fidelidad su oficio a impulsos del *Motu Proprio* de Pío X durante las primeras seis décadas del siglo XX, que compusieron millares de canciones cantadas cientos de veces por millones de personas, que hicieron cantar a cientos de coros un repertorio religioso y civil, y que crearon un nuevo estilo de piezas para órgano y armonio, con nuevas estructuras y géneros, y con una armonía renovada que llegó hasta las puertas del atonalismo, quiero terminar este epígrafe con un escrito esquemático que recuerde sus nombres y sus obras, que al no figurar en archivos ni bibliotecas, todavía no han sido objeto de estudio e interés por parte de los musicólogos, salvo excepciones muy raras y de forma parcial. Tampoco yo voy a hacerlo aquí, porque no es mi profesión como músico la de catalogar archivos. Sólo pretendo con esta visión panorámica resumida sentar las bases para que

alguien se anime a hacer este trabajo. Creo que este colectivo, al que se ha denominado 'la generación del Motu Proprio', calificándolo como 'una generación perdida y estafada' se le debe una renovación musical, entre otras en el ámbito del órgano litúrgico, merece un estudio y reconocimiento que todavía no se ha hecho.

NECESARIO EXCURSUS SOBRE LA MÚSICA PARA ÓRGANO EN ESPAÑA (SIGLO XX)

En consonancia con las circunstancias históricas en que apareció y se afianzó el instrumento que ha dado en llamarse *órgano ibérico* y *órgano barroco español*, el repertorio organístico español quedó anclado, por lo general, en el estilo de escritura que permitía la hechura de ese instrumento. Ello originó, después de unos comienzos brillantes en que España estuvo a gran altura, casi dos siglos de rutina compositiva, condicionada por el sistema del teclado partido, que no se dio, o se dio mucho menos, en otras tierras de Europa donde los órganos de gran tamaño, casi siempre provistos de dos teclados y pedalero, venían siendo usados desde el siglo XVII, y las grandes obras de los músicos más eminentes que en ellos siguieron sonando dominaron el panorama musical de muchísimas iglesias.

En cuanto a nuestro órgano ibérico, quien quiera saber todo sobre la historia de este instrumento, que evolucionó durante más de dos siglos en una forma muy diferente a los de Europa, tiene que acudir a los trabajos de investigación de Louis Jambou, la mayor autoridad en esta materia. Sus numerosas aportaciones, tanto las que están dispersas en revistas y publicaciones varias, como los tratados más extensos, sobre todo *Evolución del órgano barroco español: siglos XVI-XVIII* (Oviedo, 1988), así como el amplísimo trabajo en el que resume todo su vasto saber sobre este tema en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana (Tomo VIII, voz ÓRGANO, pp.155-174)*, son referencia obligada. Y aunque yo me voy referir únicamente a la música española para órgano en el siglo XX, y solamente para trazar una breve panorámica que demuestre que en este campo la investigación, sobre todo la de los géneros, la funcionalidad, la armonía y demás elementos musicales del repertorio, están todavía por ser estudiados a fondo, debo añadir que también para una seguridad mayor en cuanto al catálogo de autores y músicas resultan utilísimas las referencias que Jambou proporciona en el último apartado del artículo citado



Órgano barroco español de la catedral de Orihuela, hoy transformado en romántico.

Hablando del órgano en general, después de Bach, es un hecho bien conocido que la música compuesta para este instrumento experimentó un tiempo de olvido, no en el uso litúrgico, sino en el aspecto creativo, en buena parte de Europa. Pero a partir de comienzos del siglo XIX se empezaron a escribir composiciones que siguieron la evolución de la armonía y combinaron los nuevos recursos sonoros, ampliando el repertorio con numerosas aportaciones y conservando además el de los siglos anteriores. No hay más que recordar, como ejemplos paradigmáticos, muchas de las obras de César Frank, organista de la iglesia de Santa Clotilde en París, y de L. Böellman, en

especial la titulada *Heures Mystiques*, la mayor parte de ellas ejecutables en el teclado manual, al tiempo que escritas en la corriente renovada de las armonías, y muchas de ellas con la funcionalidad de llenar los espacios de silencio de las ceremonias religiosas, con una duración apropiada a los actos para los que eran destinadas. Tanto el instrumento como su uso para obras de concierto entraron desde entonces en una nueva época de florecimiento, sobre todo en Bélgica, Francia y Alemania.

Pero esto no sucedió en España, donde el estilo de escritura y las formas musicales que sirvieron de cauce a los maestros clásicos del órgano ibérico, en especial la misa y otros actos de devoción privada Antonio de Cabezón, Tomás de Santa María, Pablo Bruna, Sebastián Aguilera de Heredia, Francisco Correa de Arauxo, Juan Cabanilles y otros, pervivieron hasta bien entrado el siglo XVIII, y todavía mantuvieron bastante atados al pasado a otros compositores como Miguel López (1629–1723), Juan Moreno (1711–1766), J. de Oxinaga (1719–1789), José Elías (c. 1749–), Juan Ambrosio Arriola (1833–1863, F. Gorriti (1839–1896) y pocos más. A pesar de que estos compositores intentaron una cierta renovación del repertorio organístico, no la consiguieron por completo, por varias razones. Primero, por causa de la hechura obsoleta de algunos de los instrumentos que les correspondió manejar. En segundo lugar, por la pervivencia del viejo sistema hexacordal, del que no terminaron de despegarse por completo, aunque ‘pensaran la música’ en el ámbito tonal de la octava. Prueba evidente de ello son las armaduras inadecuadas a las sonoridades claramente tonales que a menudo eligen para sus composiciones. Y finalmente por la difusa funcionalidad de sus piezas, que para nada o muy poco tenía en cuenta el papel que debe desempeñar un instrumento como el órgano en el marco de las celebraciones litúrgicas y piadosas, y cuando lo tenía (en especial en los *ofertorios* y las *elevaciones*, por lo que se refiere a la misa), era para desempeñar un protagonismo que convertía al organista en actor principal, y al celebrante que presidía el acto en un oyente obligado a esperar, interrumpiendo la acción sagrada a la cual el órgano debería contribuir con su sonido. Lo cual no quiere decir que estos organistas de oficio no llenaran también de música improvisada los momentos más breves de silencio y de espera en los actos litúrgicos y piadosos, y escribieran también piezas que podrían denominarse ‘de concierto’. Pero como no la escribieron, carecemos de testimonios documentales para analizarla. Tales improvisaciones merecen una reprobación severa de H. Eslava, quien confiesa haber tenido que soportarlas muy a menudo.

Un paso intermedio entre esta vieja escuela y la que surgió a comienzos del siglo XX, fue el que lideró precisamente este celebrado maestro, Hilarión Eslava (1807-1878), músico dotado de talento, de inspiración y de una fuerte personalidad, y además con un pie en la música religiosa, por su condición de eclesiástico, y otro en la profana, por su empeño en fundar la ópera española. Su preparación técnica, y su inspirada e inagotable inventiva, todavía dentro de un lenguaje armónico tardobarroco y clásico, le llevaron a una creatividad prolífica en todos los



**Final y principio de obras de José Elías:
Armaduras arcaicas para pensamiento tonal**

campos de la música, incluido el de la investigación histórica. Por lo que al órgano se refiere, fue decisiva su contribución a una primera renovación del repertorio organístico, que intentó llevar a cabo mediante la publicación de la obra *Museo Orgánico Español* (1854), en el que incluyó un total de 74 piezas: 12, *Ofertorios*, 12 *Elevaciones*, 4 *Versos* para cada uno de los 8 tonos gregorianos, 6 *Versos* para el himno *Pange lingua* (more hispano), 3 versos para el himno *Sacris sollemniis*, otros 3 para el himno *Ave maris stella* y otros 3 para el himno *Veni creator Spiritus*. Una buena parte de estas piezas son composiciones propias de Eslava, y otras 34 pertenecen a autores contemporáneos a quienes él invitó a tomar parte en el proyecto de este Museo: Pedro Albéniz, Nicolás Ledesma (7), Damián Sanz (3), Eugenio Gómez (2), Antonio Sanclemente, Valentín Meton (8), José Preciado (3), Pascual Pérez (2), Nicomedes Fraile (2), José Aranguren y Juan Bautista Plasencia.

Esta antología tiene un interés doble para el estudio histórico de la música de órgano en España. En primer lugar por el breve, pero enjundioso prólogo (18 páginas), que titula *Breve memoria histórica de los organistas españoles*, en el que, además de hacer un recorrido por todos los principales compositores de tecla, desde Cabezón hasta él mismo, apunta muy certeramente el problema al que acabo de referirme, consecuencia en primer lugar de la insistencia en los tres viejos géneros: la *imitación* contrapuntística, el *fabordón* y la *glosa*, indisolublemente ligados al canto llano, y después, una vez descubierta la tonalidad moderna y la modulación, el apego a la melodía acompañada, denominada *estilo libre*, que condicionó en gran parte la hechura y el desarrollo del órgano ibérico al teclado partido. El repaso histórico que en pocas páginas redacta Eslava sobre la música de órgano española es magistral teniendo en cuenta el momento en que está escrito, y a mi juicio imprescindible para cualquier estudioso de este tema. No sólo cita a casi todos los compositores de música de órgano, sino que demuestra que los ha estudiado y comparado. Como buen (proto)musicólogo, no se conforma con citas históricas y documentales externas al hecho musical, sino que constantemente está tratando de música. Y finalmente este *Museo Orgánico* es, de principio a fin, un modelo del nuevo estilo organístico que aprovecha los recursos y la sonoridad del órgano modernizado, pero es todavía muestra de la disfunción de un instrumento que toma protagonismo sobre las celebraciones litúrgicas en las que está sonando. Los *ofertorios* y *elevaciones* por poner un ejemplo, cobran unas dimensiones de tiempo que, a pesar de su severidad y del carácter apropiado al momento, convierten la misa en un concierto. A pesar de ello hay que afirmar rotundamente que Eslava fue fiel a su tiempo y trabajó toda su vida por la música a todos los niveles, también por la de órgano.



Primeros métodos de órgano sistemáticos

En esta misma línea están las obras didácticas *Método de órgano*, publicada hacia 1865 por Román Jimeno, organista de la Colegiata de San Isidro de Madrid, y el *Método completo teórico-práctico de harmonium*, de A. López Almagro, que ya contienen una buena colección de ejercicios preparatorios, en buena parte tomados de los métodos y estudios de piano, así como un buen número de piezas variadas destinadas a ser interpretadas en las celebraciones litúrgicas y actos piadosos. La difusión de estas tres obras debió de ser bastante amplia. De hecho en el archivo del seminario de Zamora en el que yo comencé mi profesión de organista pude disponer del *Museo Orgánico* de Eslava y del *Método* de López Almagro. Aunque alguna vez interpreté algunas piezas de ambas, mi obra preferida para el aprendizaje y la práctica, tanto por razones didácticas como de contenido musical, fue el método de L. Raffy, mucho más funcional en la parte de su repertorio, mucho más progresivo en las armonías y mucho más variado, aunque escaso, en las citas de autores de las escuelas francesa y alemana. A él me he referido varias veces en el primer tramo de esta *Vida de Música*.

La escuela moderna de órgano española (me refiero a la del siglo XX), que se desarrolló durante las siete primeras décadas del siglo XX, destinada también a los magníficos armonios de que se dotaron muchos templos, comenzó con la llamada de dos músicos a los que de verdad se puede denominar pioneros e impulsores de un nuevo estilo de composiciones para el instrumento: el jesuita Nemesio Otaño (1880-1956), y el claretiano Luis Iruarrizaga (1891-1928), que lograron estimular con su ejemplo y estilo creativo renovado y con la preparación y edición de dos repertorios antológicos, a un amplio grupo de compositores muy bien preparados. Compositores ya totalmente comprometidos en la reforma litúrgica que abrió el *Motu Proprio* de Pío X, escribieron ya desde el principio bajo la idea de una música totalmente integrada en la liturgia, como servidora, no como protagonista.

The image displays two pages of a musical score. The left page, numbered 23, is titled "SUITE GREGORIANA número cuatro" and "4.- Salmo Sinfónico para Gran Órgano" by N. OTAÑO. It features three systems of music. The first system includes a vocal line with lyrics "III pp (eco)", "II", and "SOLO". The second system has dynamics "pp" and "pp". The third system is marked "Reg. mordentes" with dynamics "mp" and "pp". The right page, numbered 24, continues the score with a vocal line and organ accompaniment. It includes dynamics such as "mf", "p", "poco f", and "mf y rubricamente el canto". The score is written for a grand organ and includes a vocal part with Latin lyrics.

La obra de Otaño, publicada en dos volúmenes editados sucesivamente en 1915 y 1917, lleva por título *Antología Orgánica Práctica*, y contiene un total de 80 piezas, escritas por los compositores de música religiosa más renombrados de aquellos años: F. Agüeras, G. de Arabaolaza, V. Arín, J. M. Beovide, J. Cumellas, V. R. Díaz, C. Elorza, J. Erausquin, A. Garaizábal, L. Iruarrizaga, V. M. Gilbert, J. Guridi, J. B. Lambert, J. Ruiz de Manzanares, D. Mas y Serracant, S. Milagro, E. Morocoa, N. Otaño, M. Rodríguez, L. Romeu, S. Marraco, J. A. de S. S., S. Tafall, F. Tito, E. Torres, J. Turina, A. Ugarte, L. Urteaga, J. M. Usandizaga, J. Valdés. y L. Villalba. Nótese de paso que varios de los invitados, como Beovide, Arín, Turina y Usandizaga eran, por así decirlo, 'músicos civiles'. La publicación de esta antología ya había sido precedida por la edición de varias decenas de obras de los autores citados en la revista *Música Sacro Hispana*, fundada por el propio Otaño en 1907. (*En la página 22 del Tramo II de esta misma Vida de músico reproduzco la portada de volumen I de esta Antología.*)

La antología preparada por Luis Iruarrizaga, titulada *Repertorio Orgánico Español* (que por cierto, fue póstuma a su temprana muerte y tuvo que ser editada por su hermano Juan), es aún más amplia (contiene un total de 198 piezas) y fue publicada en 1930. Los autores son, en bloque, los mismos que respondieron a la invitación de Otaño, pero hay que añadir algunos de los pioneros de obras de tecla, como Tomás de Santa María, Cabezón, Aguilera de Heredia, Bruna, Cabanilles, Elías Oxinaga y Gorriti, pues el autor quiso demostrar con ello que las obras que presentaba hundían sus raíces musicales en la tradición española. Esta afirmación es discutible y exigiría una aclaración que por el momento queda sólo planteada. El total de estas obras no excede de 25, y tiene una intención más histórica y didáctica que práctica. La verdadera importancia de esta amplísima antología está en que aporta un testimonio muy variado, a la vez que coherente, de la nueva forma de escribir música para órgano en la España de aquella época. A los nombres de los compositores incluidos por Otaño en los dos tomos de su antología, que en su mayor parte, como acabo de apuntar, también fueron convocados para esta, hay que añadir los de Antonio José, G. Arciniega, T. Elduayen, J. Iruarrizaga, J. B. Legarda, E. Morocoa, Muset y Ferrer, F. Olmeda, Padró, Rubio Piqueras, J. M. Thomas, B. Echarri, V. Ruiz Aznar, M. Villalba y Viñas.

Meditación 193

Andantino a tempo rubato JOSE M^a BEOBIDE.

12

Este colectivo de 50 compositores de renombre en el ámbito en que se movían, cambió en dos décadas la vieja escuela todavía muy atada al pasado por una verdadera legión de músicos cuyo trabajo creativo llenó de excelentes músicas los templos donde unas décadas antes no sonaban apenas más que viejos instrumentos desafinados u órganos catedralicios sin repertorio apropiado a la evolución de la música que se estaba operando en el ámbito civil.

A estas dos colecciones antológicas hay que añadir una obra un tanto posterior, *Órgano Sacro Hispano*, integrada por 132 piezas, compilada y editada unos años después (1946) por el claretiano *Tomás L. Pujadas*, a la que me he referido ampliamente en el tramo segundo. También se incorporan a esta antología nuevos nombres de compositores que no habían aparecido en las dos anteriores, como G. Arenal, P. Beneyto, R. Borobia, G. Romano, P. Goldáraz, B. Iráizoz, F. Irrigarraiz, J. Iruarizaga, A. Massana, A. Mingote, I. Pardos, A. Pérez, J. I. Prieto, T. L. Pujadas, A. J. Quesada, A. Sánchez Fraile y V. Zubizarreta.

Un poco menos difundida que las anteriores fue la obra del capuchino Manuel Mola, publicada en 1949 con el título *Cantantibus organis*. Contiene cerca de un centenar de piezas entre las que hay algunas muy bien logradas, que se interpretan y se escuchan con agrado. Presenta, sin embargo el inconveniente de ser un tanto reiterativa, al ser debida íntegramente a un único autor.

Misa para Organo
para la festividad de Cristo Rey

L. URTEAGA

I. Entrada
(Exhant a que vivat de Jerusalem)

Ex - i - hant a - que vi - vat de Je - su - sa - lem;

Moderato

TEMPO SACRO MUSICAL - Año XLV - Septiembre - Octubre 1942
Paseo Puerto 12, Madrid - 8.

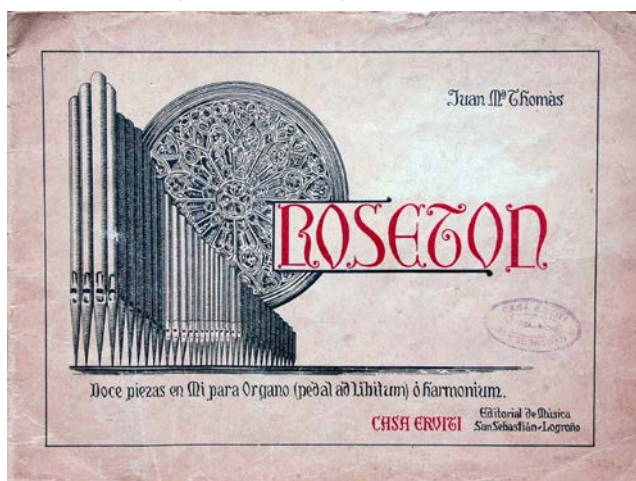
Que los más de 60 autores recogidos en estas antologías tenían muy claro lo que era necesario en aquel tiempo, todavía lejos del Vaticano II, lo demuestran los breves, pero enjundiosos prólogos que los recopiladores escribieron para estas obras. “*Cuando hace pocos años –escribe Otaño en la presentación del primer volumen– publiqué la Antología moderna para gran órgano, toda la prensa profesional, todos los organistas más célebres del mundo, tuvieron un momento de agradable sobresalto al contemplar atónitos,*

contra todas sus esperanzas, una exhibición de alta cultura orgánica que en aquella obra presentaba España. No era una obra práctica para la generalidad de los organistas y para el servicio ordinario del culto; pero fue una llamada de atención y un tanteo de fuerzas muy significativo y que afortunadamente obtuvo un gran resultado, sobre todo en el extranjero. Esta antología que ahora presento es de muy diverso carácter. Es, ante todo, un termómetro fiel que indicará para lo sucesivo en qué grado se encuentra actualmente en las diversas regiones de España la literatura musical y diaria de órgano. La diversidad de estilos, de perfección y aun de orientaciones, dentro del buen género, indican que vamos con buena marcha, en sentido ascendente, hacia los grandes ideales del arte y del arte orgánico al servicio del culto; no todas las obras son de igual valor: algunas pudieran haberse presentado todavía en mejores condiciones de orientación y de práctica; pero si se atiende al pasado, ellas significan un progreso. Esto ya es mucho y es conveniente anotarlo, como señal para otros tiempos, tal vez cercanos, que verán perfecta la obra de regeneración que ahora en estos años se ha iniciado". Que un músico culto, conocedor de toda la producción musical religiosa y civil del momento en que escribe, exigente y maniático de la perfección hasta la exasperación, según atestiguan quienes le conocieron bien, haga estas afirmaciones, demuestra que la música de órgano iba por el buen camino de fomentar una creación musical acorde con lo que en España se podía interpretar en aquel momento,

Porque el hecho de que Otaño optara por esta segunda producción organística 'moderna', no obedecía sólo a los aspectos prácticos y funcionales, sino también a un reconocimiento implícito de que una línea creativa como la que él abrió con la *Antología moderna para gran órgano*, por una parte carecía de una tradición sólida, y por otra iba a ser muy reducida en intérpretes destinatarios del estilo que él denomina moderno. El paso a la modernidad suponía, primero que hubiese en España instrumentos con capacidad técnica para soportar tal escritura, y segundo, que hubiese intérpretes capaces de atreverse con aquel repertorio.

Lo primero, evidentemente, no se daba, pues los instrumentos con capacidad técnica para las grandes obras apenas sobrepasaban la treintena en España, y se habían construido casi en su totalidad en el País Vasco y en algún punto aislado de otras regiones. (En el trabajo de tesis doctoral de Esteban Elizondo *La organería romántica en el País Vasco y Navarra (1856-1940)* se catalogan y estudian un total de 24 grandes órganos, 6 de ellos del taller de Cavaille-Coll.)

En cuanto a lo segundo, tampoco se podía conseguir en un tiempo inmediato, pues tanto la escritura como la preparación no se logran con rapidez. Por desgracia faltaron en España, por razones que no es del caso analizar aquí, organistas de la talla de los que, sobre todo en Bélgica y Francia, llevaron el gran órgano a su época más encumbrada, como A. Guilmant, C. M. Widor, L. Vierne, C. Tournemire, los más recientes Jehan Alain, Marcel Dupré y el alemán Max Reger, cuyas obras entrañan una dificultad que muy pocos organistas de hoy, por lo menos en España, se deciden a interpretar. Mientras tanto en nuestro país tan sólo es constante el



uso del pedalero en las 20 piezas que bajo el título *Escuela Española de Órgano* (Madrid, Unión Musical Española, 1951) compuso Guridi para utilizarlas precisamente como base de esta enseñanza durante su paso por el Real Conservatorio de Madrid para ejercer como catedrático. El repertorio con pedalero se limita, salvo alguna rara excepción, al mismo Guridi (*Variaciones sobre un tema vasco*, *Final para órgano...* y sobre todo el *Tríptico del Buen Pastor*), el P. Donostia (*Pastoral*, *Glosa* (de la *Missa pro sponsis...*), etc., Martín Rodríguez (*Tres interludios*), y algunos otros incidentalmente, que abordaron de vez en cuando la composición de piezas con una parte baja que fuera algo más que un simple apoyo subgrave en algunos pasajes.

El prólogo de la antología de Luis Iruarrizaga, muerto súbitamente poco antes de que estuviese terminada, fue escrito por su hermano Juan, que conocía bien el planteamiento y finalidad de la obra, en la cual se quiso incluir una breve representación de la producción de la escuela española de Órgano de los ss. XVI–XVIII, sustituyendo un plan más ambicioso pero imposible económicamente. *“Lograríase el intento principal con el medio definitivamente adoptado en nuestro repertorio, de publicar un reducido, pero selecto y suficiente número de obras antiguas y dar más cabida a las modernas que, además de ser más asequibles a nosotros, y por lo mismo más aptas para los usos del culto, presentan mayor abundancia de diferencias entre sí que aquéllas.*

Al carácter o fin eminentemente práctico de la obra se debe su distribución en seis secciones, correspondientes a los seis momentos importantes del culto en que el órgano interviene como instrumento ‘a solo’. Por exigencias del mismo fin hemos presentado más nutridas las secciones de Ofertorios y de Elevaciones-Comuniones, por ser éstos los dos actos más importantes para el órgano y de más difícil desempeño para la mayoría de los organistas. Destinada nuestra Obra para toda suerte de organistas, se han incluido en ella piezas para grande y pequeño órgano o armonio, predominando estos últimos, por ser todavía pocos en España los que puedan tocar o disponer de un grande órgano; esta circunstancia y la gran variedad de marcas de órgano que existen en nuestras iglesias nos han movido a prescindir

de la registraci3n de las piezas, exceptuando unas pocas que pueden servir de ejemplo.

Uno de los distintivos m1s fuertes de la escuela org1nica espa1ola – concluye muy certeramente el prologoista– ha sido el empleo constante y sistem1tico de elementos gregorianos en sus producciones: pr1ctica que ha librado a nuestra m1sica de todo resabio profano mientras ha permanecido en vigor entre los compositores. [...] Este medio es hoy d1a el m1s empleado por su m1xima eficacia para la formaci3n de literaturas art1sticas, variadas y netamente nacionales o locales. Con la inclusi3n en nuestro repertorio de modelos antiguos y modernos a base del canto popular, hemos intentado recomendar esta orientaci3n, todav1a poco seguida en Espa1a, pero que no dudamos ha de producir fecundos resultados si un criterio amplio y ponderado logra presidir siempre la selecci3n y explotaci3n de nuestro acervo folkl3rico musical”.

Muy interesantes para entender la forma y el contenido de esta producci3n musical son tambi3n las precisiones que Tom1s L. Pujadas hace en el escrito introductorio que redacta para la antolog1a que ha reunido. De entre los sucesivos t1tulos en que va subdividiendo el escrito entresaco los que 3l mismo agrupa bajo en los ep1grafes ORDEN y MODERNIDAD.

En el primero escribe as1: “Tambi3n el orden seguido en este repertorio es esencialmente pr1ctico. Hemos dividido las composiciones en ocho secciones. En la primera secci3n hemos colocado las Entradas, Salidas y Finales de amplitud corriente para ser ejecutadas en un tiempo breve al empezar o concluir las misas o actos de culto. En la segunda secci3n est1n las Marchas, Himnos y composiciones varias para ocasiones especiales o de alguna

extensi3n mayor de lo corriente. Como se ve a primera vista ya por sus t1tulos ya por su misma factura, algunas de ellas son destinadas a momentos extralit1rgicos. En la secci3n tercera van los Interludios o Intermedios, entre los cuales ponemos los Graduales, ya por haberles bautizado as1 sus autores, ya porque se adaptan muy bien al espacio que media desde el principio de la Misa al Evangelio y que pueden servir admirablemente para llenar ciertos huecos en el culto divino. La secci3n cuarta contiene los Ofertorios. En la secci3n quinta hemos puesto la M1sica Pastoral, ya por tener notoriamente este sentido musical, ya por estar escrita con cierta agradable o ingenua ligereza que la

128

Bonum est nos hic esse

TOM1S L. PUJADAS, C. M. F.

Pl1cidamente

23

The image shows a page of a musical score. At the top left, the page number '128' is printed. The title 'Bonum est nos hic esse' is centered at the top. Below the title, the composer's name 'TOM1S L. PUJADAS, C. M. F.' is printed. The tempo marking 'Pl1cidamente' is placed above the first system of music. The number '23' is printed to the left of the first system. The score consists of five systems of music, each with a treble and bass clef. Dynamic markings include 'mf', 'ppp', 'rit', and 'cresc.'. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

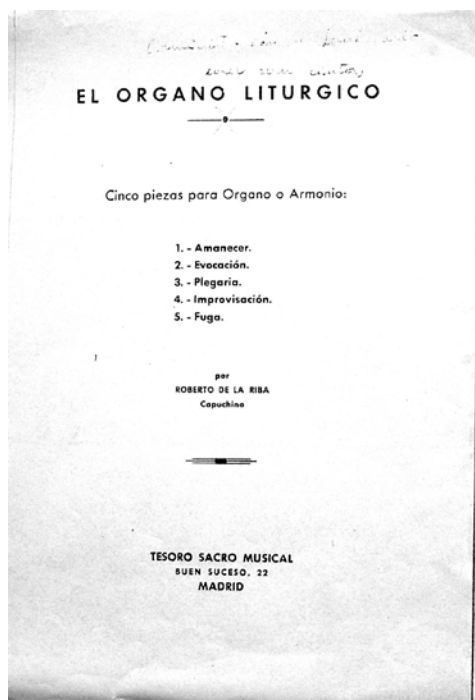
hace más propia de las fiestas navideñas. En la sección sexta están incluidas las Meditaciones, por su carácter especial de música reposada, pero con cierta intención de grabar una idea o impresión dada, en el oyente. Sin embargo como este género religioso puede ser empleado en actos extralitúrgicos, permite alguna mayor holgura a la inspiración y a la ejecución. Como afines a las mismas ponemos a continuación las Plegarias, que debería expresar un mayor misticismo y una más intensa emoción religiosa, aunque, como las Meditaciones, tienen también aplicación a funciones extralitúrgicas. Sigue la sección séptima con las Elevaciones, Comuniones y Postcomuniones, de características también muy semejantes a las Plegarias, pero que ponemos aparte, ya porque su destino a actos litúrgicos les dan un aire particular de gravedad, ya para facilitar la búsqueda de las mismas en su correspondiente índice. Termina el repertorio con una octava sección, dedicada a Versos para salmos, que podrían evitar ciertas improvisaciones tan exentas de arte y buen gusto como de sentido religioso.

Y esto es lo que escribe Pujadas en el comentario que titula MODERNIDAD: “Al anunciar que este repertorio contiene obras de compositores españoles contemporáneos, pretendemos significar que no es ésta una obra de archivo con composiciones de la escuela clásica, romántica u ochocentista, sino que sus autores viven o han vivido en nuestros días. Pero no queremos decir que la música aquí publicada sea de orientaciones avanzadas, mal llamadas modernas, o bien estrafalarias. La totalidad de las composiciones del presente repertorio reúnen los datos que para la música religiosa reclama el Motu Proprio de Pío X, con la modernidad relativa corriente en nuestros compositores actuales, sin que falte alguna que otra obrita de orientaciones modernas más absolutas, pero siempre dentro de la mayor discreción, aunque tal vez lleguen a chocar a espíritus pusilánimes o demasiado conservadores, o demasiado ignorantes de lo que hoy se escribe y se compone en música religiosa. Desde luego el público sacro-musical español no está todavía preparado para ciertos avances y perfeccionamientos que, con tal que lo sean de veras, no han de ser eliminados de nuestra música. Precisamente, por no

chocar con este ambiente, no hemos podido car cabida en esta colección a varias obritas muy apreciables, pero de un modernismo más destacado, que de momento será más prudente que aparezcan en alguna revista que vaya formando la opinión, que no en un repertorio en el que se recogen composiciones de orientación ya más comúnmente aceptada, o sólo conlleve y muy apreciable oposición.”

Estas apreciaciones de Pujadas contienen unos principios de análisis musical y un concepto de servicio a la funcionalidad de la música de órgano en los actos litúrgicos que son básicas para emprender un estudio global de la producción orgánica de la época a la que me estoy refiriendo en esta reseña, que es la oleada de compositores que llevaron a cabo el nuevo estilo de música postulado por el *Motu Proprio* de Pío X.

Quienes hicimos uso de estas antologías fuimos en mayoría, ya lo he dicho, organistas y maestros de capilla de las catedrales o responsables encargados de la música y el canto en los seminarios (entre ellos me cuento), comunidades y casas de formación que disponían de las posibilidades de los armoniums de calidad, o de los órganos que se fueron adquiriendo, construyendo o renovando a partir del final del s. XIX. Esta evolución, y este tipo de nuevas composiciones, que llegaron hasta el umbral del atonalismo (algunas lo traspasaron), fueron teniendo salida, sobre todo hasta la década de 1960, en las dos editoriales de música religiosa que se especializaron en ella: la Casa Erviti, ubicada en San Sebastián, y la Editorial Boileau, que también dedicó a la música de órgano una de las secciones de su amplio catálogo, la *Biblioteca Orgánica*. El total de obras publicadas en ambos catálogos supera la cifra no despreciable de 600.



También, desde un tiempo algo anterior, la revista *Tesoro Sacro Musical*, fundada por el P. Luis Iruarrizaga, fue el medio que acogió abiertamente durante varias décadas en su suplemento musical composiciones para órgano (y armonium) abiertas a nuevas sonoridades, de autores como el propio Nemesio Otaño en alguna de sus últimas obras (*Suite Gregoriana*), Fr. Bautista José de Legarda, Moisés Baylos Albéniz, Manuel Mola, B. Iraíroz, Gonzalo Arenal, Babil Echarri, Ildefonso Pardos, Javier de San José, Joaquín Broto, Pedro Aizpúrua, Jesús García Romano, Manuel Santos Capó, José M^a Benavente, José M^a Arz Elcarte, Aníbal Sánchez Fraile, así como las escasas piezas de algunos compositores que escribieron con un pedal más independiente que el simple doblamiento del bajo, como Andrés Ramírez (*Ofertorio para órgano*), Roberto de la Riba, de nuevo (*Preludio y fuga, Pastorale, Cantilena*) E. Morocoa (*Ofertorio*), Juan Urteaga (*Scherzo e Cantabile, Plegaria*), Juan M^a Thomas (*Toccata post Tedeum*), Joaquín Pildain (*Variaciones sobre un tema gregoriano*), Jesús Guridi (*Variaciones sobre un tema vasco*, obra de amplísimo desarrollo) y Tomás de Manzárraga (*Tríptico vasco*).

EPICLESIS

SOBRE MANUEL DE FALLA
(PARA ORGANO)

JUAN ALFONSO GARCIA
(1976)

INTERPRETACION DE SIGNOS Y GRAFICOS

1. = Prolongación del sonido en la formación de un «clusters».

2. = Fin del sonido.

3. = Grupo de sonidos formado por notas anteriormente escritas.

4. = «Clusters» de la extensión y duración aproximada al gráfico. Pulsar con las palmas.

5. = A partir de una nota escrita, pulsar con la palma las teclas blancas que indica el gráfico.

6. = Glissando con la palma sobre las teclas blancas.

7. = Reducción progresiva de un «clusters».

8. = Prolongación del sonido.

9. = Pulsar con la palma las teclas negras y deslizarla seguidamente sobre las blancas.

10. = A partir de una nota, pulsar con la palma las teclas blancas que abarca el gráfico. Hacerlo «Staccato».

11. = Deslizamiento ascendente del grupo de notas indicado. Hacerlo por sustitución de dedos; de esta forma:

ABREVIATURAS. Exp. c. = Expresión cerrada.
Exp. a. = Expresión abierta.

NOTAS. 1. La registración indicada es orientativa. Cada intérprete deberá acomodarla a las peculiaridades de su instrumento.
2. Las indicaciones cronométricas de EPICLESIS-I debendin ser observadas la más rigurosamente posible. Por el contrario, las de EPICLESIS-II son tan sólo orientadoras.
3. Juzgo oportuno advertir que EPICLESIS significa «invocación», es decir, «llamada - sobre». En la liturgia cristiana viene a designar un gesto o rito por el que se invoca la venida del Espíritu sobre unas personas o unas cosas. Pienso será útil al intérprete saber que esta obra guarda una intencionada referencia con las diversas maneras de realizar este rito en la liturgia cristiana, sobre todo en EPICLESIS-I. De todas formas, es una invocación del Espíritu sobre la persona y el recuerdo de Manuel de Falla.

TESORO SACRO MUSICAL, OCTUBRE-DICIEMBRE, 4 - 1976

Algunas de las aportaciones más originales de este suplemento orgánico son las que durante años sucesivos fue escribiendo Juan Alfonso García: *Cuatro piezas para órgano*, *Suite-homenaje a Antonio de Cabezón*, *Partita para órgano barroco español* y *Epíclesis sobre Manuel de Falla*. Esta última obra, junto con la *Entrada y Marcha* de la 'Suite poliserial', de Luis Bedmar, muestran el límite de la línea evolutiva del lenguaje musical al que fue capaz de abrirse Tomás de Manzárraga, director de la revista. Guiado por criterios que en ningún modo pueden considerarse retrógrados en su caso, ya que el nuevo lenguaje musical denominado entonces música atonal, o contemporánea, o de vanguardia, era considerado entonces, en general, como impropio de la finalidad principal que la música debe tener en el marco de las celebraciones litúrgicas. Por otra parte, una cosa era su visión personal de la composición, que queda patente en su *Tríptico vasco*, y algo muy diferente su amor a la música y su respeto por la creación musical. Prueba de ello son la serie interesantísima de artículos publicados también en *Tesoro Sacro Musical* por Vicente Pérez Jorge, O.F.M., sin duda la mente más abierta, en el ámbito clerical, a todas las tendencias musicales, bajo el título *Problemas del armonista actual*, en la que analiza magistralmente las diferentes tendencias, escuelas y procedimientos compositivos del siglo XX, y anima a los compositores a tenerlas en cuenta.

**ENTRADA Y MARCHA
DE LA
"SUITE POLISERIAL"**

LUIS BEDMAR

**I
Entrada**

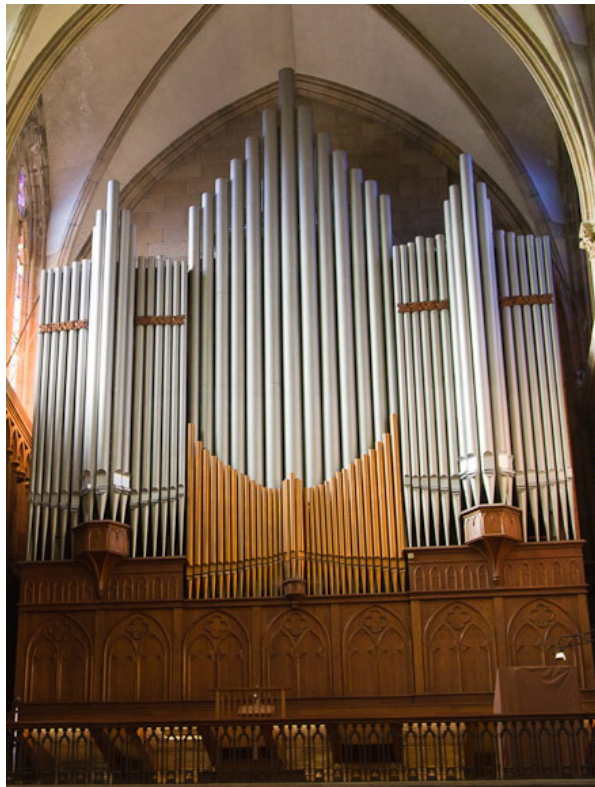
Tesorero SACRO MUSICAL - Año LV - Julio-Septiembre 1972
San Sebastián, 22 - 48914-1

Las siete décadas de música de órgano que quedan sumariamente descritas en esta reseña merecen, como final de este *excursus*, unas cuantas consideraciones que expreso en forma también resumida.

1. En primer lugar es evidente que estamos ante una época de una gran creatividad, en la que un centenar largo de músicos compositores escribieron más de un millar de obras, no de grandes dimensiones en general, pero sí con un desarrollo suficiente para demostrar que una elección temática inspirada y atractiva al oído, junto con un desarrollo adecuado al género, en general breve

(alrededor de 5 minutos) cumplía la funcionalidad a la que iban destinadas. La primera tarea pendiente es la búsqueda por todos los medios y la consiguiente catalogación de ese amplísimo fondo musical. Que yo sepa, sólo ha sido abordada sistemáticamente en el País Vasco, donde la está llevando a cabo en forma ejemplar Esteban Elizondo, sobre todo con la publicación de la obra *100 años de música de órganos en el País Vasco y Navarra*. Trabajos semejantes se pueden emprender en otras muchas comunidades, aunque por el momento, que yo sepa, no se están llevando a cabo más que de forma parcial.

2. La función de este repertorio consistía casi siempre en crear un ámbito de sonoridades propio de cada uno de los momentos en que, a lo largo de las celebraciones litúrgicas y de otros actos de devoción, los asistentes a los actos permanecían en silencio, en una actitud meditativa. Los variados títulos de las obras aluden al carácter de cada momento y a la función de cada pieza, tal como los cita y explica Pujadas en su obra. Junto a estas denominaciones, que son las más repetidas, al tener cierto aspecto funcional relacionado con los espacios de tiempo en que el órgano podía intervenir en las celebraciones sin interrumpirlas, hay otros



Órgano de la catedral de San Sebastián

muchísimos, con los que los autores daban una pista sobre el carácter de la composición, o sobre el tema que desarrollaba y comentaba la pieza, tomado generalmente del gregoriano o de música popular religiosa. En otros muchos casos el autor añade al título una frase que indica el motivo que ha suscitado su inspiración musical, la ocurrencia de un tema, la situación de ánimo de un momento. Títulos como *Derrama, Señor, tus gracias, Contrición, Villanesca, Bonum est nos hic esse, In hac lacrymarum valle*, etc. generaban en los compositores estados de ánimo y sentimientos que tienen una estrecha relación con los temas y las armonías de las piezas. Este estudio también está por hacer, hablando en general. El trabajo musicológico que exige es muy puntual y detallado, pero muy esclarecedor para una posible escucha y muy gratificante para quien lo hace, si es músico.

3. Consiguiente a estas dos tareas, aunque puede ser (debería ser) simultánea con ellas, sería necesaria una grabación antológica que vaya abarcando lo más relevante de cada ámbito geográfico, de cada estilo, de cada función y de cada autor. Los ejemplos son muy pocos. La Sociedad Española de Musicología editó dentro de la colección "El Patrimonio Musical Hispano" un disco antológico con el título *La música para órgano en el contexto del Motu Proprio (1903)* que contiene obras de Eduardo Torres, Luis Urteaga, Martín Rodríguez, Domingo Mas y Serracant y José María Beobide, interpretadas por el organista Juan de la Rubia. Aparte de la labor de Esteban Elizondo, a la que hay que referirse por lo que tiene de noble empeño, muy pocos y muy aislados

son los ejemplos que pueden encontrarse. Por lo que tiene de acierto en el campo que señalo, cito como ejemplo el CD *Entre AVE et EVA*, que en una magnífica interpretación de Luis Mazorra Incera, recoge una breve, pero representativa Antología (15 obras) de compositores de Cantabria: Nemesio Otaño, Víctor Ramón Díaz, Teodoro Sánchez, Cándido Alegría, Juan José Mier y Antonio Noguera. (Fundación, Botín, Centro de Documentación de Cantabria, 2011). Un ejemplo aislado de publicación impresa recoge, íntegra, la *Música para órgano de Robert de la Riba*, compositor que he citado dos veces como ejemplo de una mayor apertura a sonoridades y empleo del pedal. Pero lo que puede encontrarse navegando por internet son más bien obras sueltas en algunas antologías que abarcan músicas de varios siglos, y sólo de manera incidental alguno de los autores a los que me estoy refiriendo.

4. Esta recuperación de más de cincuenta años de música de órgano exige una apertura mental mucho más amplia en los organistas profesionales, que sólo puede ser consecuencia de una postura también abierta de los catedráticos de órgano de los Conservatorios. Es cierto que los programas del estudio de órgano se ven constreñidos por la necesidad de abarcar mucho en poco tiempo, y que sólo con los grandes compositores 'imprescindibles' se llenarían programas mucho más amplios. Pero no es menos cierto que, siquiera una noticia detallada y algunas muestras representativas de esta gran oleada de música que llena más de medio siglo de buena música de órgano en nuestro país daría como fruto, por una parte programaciones de conciertos organísticos mucho más variadas en sonoridades y estilos, y también ciclos muy interesantes, centrados en la difusión de este singular repertorio, el cual parece dudoso que conozcan siquiera, ni los profesionales de la enseñanza del órgano, ni mucho menos los musicólogos documentalistas, que llevan más de dos décadas dedicados a husmear en viejos archivos catedralicios, donde no hay nada de estas músicas nuevas.

5. Es un hecho comprobable que hacia los comienzos de la década de 1970 fue cuando, a raíz de la reforma litúrgica introducida por el Concilio Vaticano II, empezó en España la época de debilitamiento del empleo tradicional del órgano en el contexto de los actos litúrgicos. Varias fueron las causas de este hecho. En primer lugar la falta de preparación de los profesionales de la música en los templos, principalmente maestros de capilla y organistas, que en general carecían de la formación litúrgica, y pastoral necesaria para sustituir el viejo repertorio con un nuevo catálogo de músicas (cánticos y música de órgano) acorde con las reformas que se iban introduciendo como consecuencia de la *Constitución de Sagrada Liturgia* del Vaticano II. Y en segundo lugar la dejación e inhibición de la jerarquía eclesiástica, que no tuvo interés en promover estas músicas, sino que en general se manifestó más bien reacia a invitar a los músicos profesionales a aprovechar las inmensas posibilidades que se les abrían con los nuevos textos litúrgicos traducidos a las lenguas vernáculas, y a imaginar e inventar nuevas funciones para el órgano dentro de los nuevos esquemas de las celebraciones litúrgicas y actos piadosos, como podrían haber sido conciertos o veladas musicales. Somos muchos los testigos de esta inercia de lo viejo y de esta dejación de los responsables. Ante esta situación, la creación de nuevas canciones religiosas ha quedado en manos de una legión de aficionados que, guitarra en mano, con media docena de acordes y unos textos que, salvo algunos aciertos, son, tomados en bloque, detestables como inventos literarios y ocurrencias piadosas, más que construcciones literarias con sencillez y hondura evangélica, han invadido los catálogos de un par de editoriales dedicadas a comerciar con el género y compiten por conquistar los tiempos musicales en las celebraciones litúrgicas.

En honor a la verdad tengo que decir que he recibido por dos veces una invitación del Secretariado de Liturgia de la Conferencia Episcopal Española (del que, por cierto, fui nombrado consultor al final de la década de 1970) a tomar parte en la musicalización de textos que de algún modo pretenden ser 'oficiales'. En la primera se comunicaba a los compositores que se estaban preparando los textos, y que la musicalización tenía que hacerse gratuitamente, como era tradición secular. A la que respondí, con cortesía, que la tradición secular era la contraria: que los músicos creativos profesionales siempre recibían una recompensa, bien porque disfrutaban de un beneficio en las catedrales o parroquias, bien porque participaban de alimento, vestido y alojamiento gratuito en los monasterios o comunidades a las que pertenecían. (Y conste que yo había compuesto los *Salmos para el Pueblo* gratuitamente y 'por amor a las cosas', a la música y a quienes los cantan por todas partes, sin haber recibido jamás dinero alguno de la Iglesia, aunque sí derechos de autor de las editoriales y casas discográficas –no siempre-). En la segunda, ya en el año 2001, recibí dos textos ya preparados, destinados a la liturgia dominical: un *Canto de entrada* y una *Alabanza al Dios Creador*. Ambos están tomados del libro de los salmos, y podrían servir en la parte reservada al solista (o coro), pero muy difícilmente, en el estribillo, para ser cantados por los conjuntos de personas que suelen asistir a la celebración de las misas. Escribir un texto contundente, sonoro, bello literariamente, en el que no haya que hacer jeroglíficos rítmicos para musicalizarlo, requiere contar con un profesional de la palabra escrita que trabaje junto con el compositor. Así que mi respuesta volvió a ser negativa, en este caso por una razón diferente (a la que se añadía la de la primera).

6. Por lo que se refiere al órgano y su música, podemos calificar sin ninguna duda el tiempo que va desde la década de 1970 a hoy mismo, como la época del silencio y olvido del órgano y de su uso, tanto en actos litúrgicos, como en otro tipo de celebraciones musicales o tiempos de escucha de tantos buenos instrumentos en los templos en que se hallan instalados. Sólo los esporádicos conciertos de órgano que, en general, interpretan profesionales, sobre todo de la enseñanza, permiten escuchar estas voces medio extinguidas. Pero casi siempre, sonando en ellas el viejo repertorio compuesto para el órgano ibérico, o el órgano barroco español, como quiera denominárselo. Repertorio muy respetable, de gran valor histórico, pero que deja a los oyentes muy lejos, musicalmente hablando, de lo que fueron las músicas que sonaron durante 50 años en los nuevos órganos (pocos) y buenísimos armóniums (muchos), que a falta de buenos órganos llenaban de sonidos adecuados los actos de culto y de devoción de dos generaciones enteras.



Órgano del altar de la Sagrada Familia

Me permito repetir aquí lo que afirmé sobre este problema de los órganos mudos en una de las respuestas a la entrevista que hace poco tiempo di a una pregunta que se me hizo en la revista *Música y Educación*. He aquí la pregunta de la entrevistadora, Sol Rodrigo, y mi respuesta:

PREGUNTA: *Una parte de su producción está dedicada al órgano, un instrumento que la música litúrgica postconciliar ha dejado bastante relegado, en mi opinión. ¿De qué manera puede revalorizarse?*

RESPUESTA: Voy por partes, pues la pregunta tiene muchas caras. 1. Efectivamente es un hecho que el órgano está relegado. Pero la causa de ello es que hoy faltan compositores, creyentes o no, pero de buen oficio, que conozcan la funcionalidad de la música en la liturgia o en los actos paralitúrgicos (para los cuales hoy casi no hay ocasión en los templos), es decir, del canto, de su acompañamiento organístico y de los momentos de meditación y silencio que pueden ser llenados con sonidos de órgano. 2. Los propios curas ignoran hoy esta funcionalidad, imposible de conocer si no se conoce la historia de la misa. Por eso promueven y permiten todo tipo de músicas hechas por inexpertos, gente sin oficio, que copian de los estilos de la música comercial para que la gente que acude al templo se sienta integrada en la sociedad actual. Disparates como la *misa castellana* o la *misa rociera* o la *misa flamenca* son aceptados sin el más mínimo sentido de lo que es la celebración de una misa, los momentos tan diversos que incluye, e incluso los diferentes grados de solemnidad de la misa dependiendo del relieve de la fiesta o de la dimensión de un acto de culto que reúne a mucha gente. (Además andan por ahí 'los Quicos', esos despreciadores e ignorantes de lo más hondo que han dado los músicos creyentes a las asambleas durante quince siglos). Las guitarras habría que reservarlas sólo para la liturgia doméstica, diaria, privada o semiprivada, pero excluirlas de las celebraciones solemnes, donde el órgano tendría que seguir sonando para acompañar un repertorio con hondura en las músicas y en los textos (y esto lo afirmo yo, que fui uno de los introductores de la guitarra en el templo). 3. Los organistas hoy estudian las altas músicas de órgano en un conservatorio, pero desconocen el oficio del organista, con cuatro siglos de vigencia e historia. Por eso terminan, después de un carrerón complicadísimo, aspirando a ganar una cátedra (¡para 'formar' a otros como ellos, qué sinsentido!), tocando algún concierto (pocos porque cada vez hay más organistas y menos oportunidades) y 'amenazando', las bodas mayormente, con las marchas nupciales reglamentarias para poder ganar un mísero puñado de euros. (Y digo todo esto a pesar de que tengo una hija con el título superior de órgano y el de clavicémbalo –que cada vez se inclina más por éste último, como es explicable–). 4. Otra forma de revalorizar el órgano, además del uso en los actos de culto, sería, en mi opinión, que cada instrumento (o varios, en una ciudad por ejemplo) tuviera un organista titular con un sueldo modesto, pero básico (que lógicamente sería compatible con otras tareas como músico), y sobre todo con amor por su oficio. Que lo hiciera sonar en las celebraciones y que se inventara tiempos razonablemente retribuidos, en los que la gente sepa que en tal iglesia y en tal otra suena un órgano de 12 a 14 horas, y de 18 a 20, que cualquier viandante o paseante o curioso o aficionado pueda entrar a escuchar un rato. ¿Pero qué profesional de la tecla, en posesión de un título que le ha costado muchas horas estaría dispuesto a hacer música 'gratis et amore'? ¿Y qué párroco o canónigo u obispo o padre prior o madre superiora estaría dispuesto a abrir la iglesia para esto?

Entrevista a Miguel Manzano. Publicada en la revista *Música y Educación* nº, 79, Madrid, octubre de 2009, pp. 6-19. Solicitada previamente por María Soledad Rodrigo, que propuso las preguntas.

7. Por lo que se refiere a las nuevas músicas que en las últimas décadas se vienen escribiendo para órgano, que también merecerían un estudio aparte, tampoco se adivinan, a mi modo de ver, perspectivas claras. Ello es debido en primer lugar a la ausencia de una funcionalidad que no sea un simple concierto. No quiero con esta afirmación restar importancia a ciertos eventos como semanas de órgano, concursos de música para órgano e intentos parecidos. Quiero decir que el órgano es un instrumento tan arraigado en el ámbito en que siempre sonó, y tan adaptado a una función que siempre tuvo, que una composición que ignore estos hechos difícilmente va a echar raíces en la memoria de los oyentes, condición indispensable para que cualquier obra, y

no sólo de órgano, evidentemente, se haga camino en el ámbito de los conciertos y de los públicos que los escuchan.

Este hecho es muy parecido a lo que ocurre con las obras de encargo que se vienen componiendo para la *Semana de Música Religiosa de Cuenca*. En primer lugar parten de una postura como abstracta, por así decirlo, al estar desprovistas, si hemos de ser sinceros, de otra funcionalidad que no sea el desfile de notables (muchos quedan fuera, porque no hay para todos, pero otros repiten ¡!) invitados a componer una obra ¡de música religiosa!, así, por las buenas, y el encuentro de paladares exquisitos en ámbitos selectos de una ciudad irrepetible. Y ello a pesar de lo fácil que sería tener también en cuenta que fueran interpretables en el marco de un acto litúrgico, o al menos en una especie de *abendmusiken* que las ligase al ámbito en que se estrenan, un templo, por algo más que un texto tomado de la liturgia, de la Biblia o de cualquier otro escrito que encierre un pensamiento de cierta profundidad. Obras, la mayor parte de ellas muy trabajadas, pero que caminan hacia el silencio y el vacío desde el día en que se estrenaron, al no estar ligadas a ningún lugar, fiesta, conmemoración ni celebración (musical) concreta, y al ser muy difícilmente interpretables fuera del contexto para el que fueron escritas

Algo parecido sucede con las nuevas obras para órgano. Al estar compuestas la mayor parte de ellas respondiendo a un concurso o a un encargo concreto, 'una obra para órgano', sí, pero sin referencia alguna, como único impulso para el compositor, y al estar escritas muchas de ellas por músicos que nunca han puesto sus manos sobre el teclado de un órgano, o

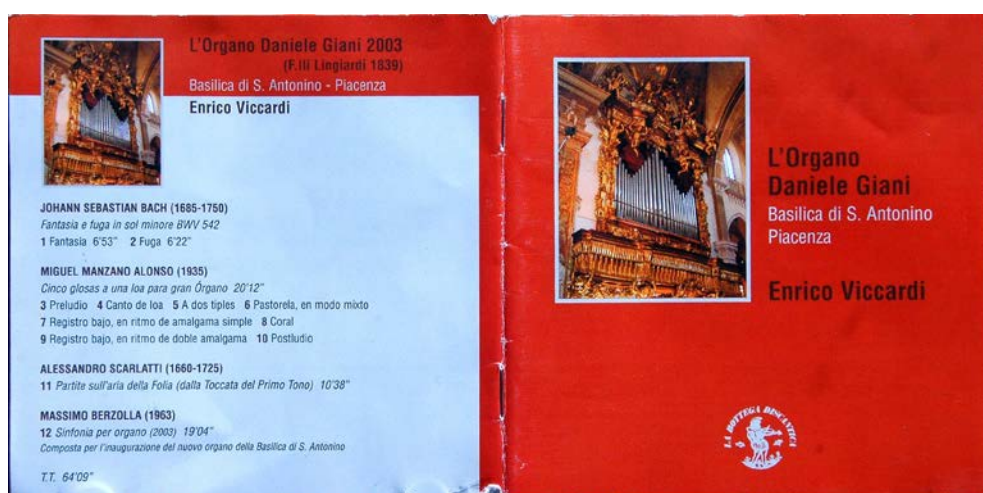
a lo sumo visitan uno para tener idea de cuántos y cuáles son sus sonidos, sus inagotables posibilidades, también caen en el vacío en su mayor parte. El órgano es un instrumento con una historia y un repertorio muy singulares, que si se desconocen, se corre el riesgo de escribir obras sin raíces, sin referencia al ámbito especial en que suenan, sin resonancia en la memoria, sin agotar las inmensas posibilidades que tiene un instrumento bien construido. Además de ello, el conocimiento un tanto detallado del repertorio histórico del instrumento parece necesario para que una nueva composición se abra camino entre la densidad de obras que durante siglos enteros se destinaron a él, y en particular, además de las de J. S. Bach, de las que crearon los grandes maestros que hemos nombrado para los gigantescos instrumentos que se construyeron durante las últimas décadas del siglo XIX, primeras del XX, y eventualmente hasta hoy mismo. Pues el órgano no es sólo un instrumento musical, sino también un ingenio mecánico notablemente complicado, a cuyo destino y uso difícilmente pueden acceder advenedizos por el simple hecho de haber estudiado composición, contrapunto (¿) y fuga (¿). Sin un conocimiento de este lenguaje, que es, en buena parte, fruto de los recursos sonoros del instrumento, una composición de órgano será siempre pura experiencia sin raíces y sin proyección en su secular y vasto repertorio.

Con esta afirmación, comprometida y largamente meditada, cierro esta reflexión, que a pesar de ser larga, no es más que un esbozo de algo que está



Órgano de la catedral de La Almodena

por hacer: la historia de cincuenta años de música de órgano en España, que algún profesional con la debida preparación como organista y como compositor sería bueno que emprendiera. Entro también de pasada en este tema en el comentario a la obra *Cinco glosas a una loa*, (ver *opus n° 34* del catálogo), que escribí en 1993, y que afortunadamente va consiguiendo acogida, lenta, eso sí, entre los intérpretes de este instrumento. A pesar de mi primer oficio de organista, la música de órgano no ha formado parte de mi catálogo de composiciones más que de forma esporádica, ya que mi vida de músico me ha llevado por caminos muy diferentes a lo que fueron los principios de mi profesión. A pesar de ello he compuesto media docena de obras que siempre han respondido a una ocasión especial o a una petición personal de algún intérprete. Pero me cabe la satisfacción de que la principal de ellas, la que acabo de citar ha sido interpretada varias veces y ha merecido el honor de ser grabada e incluida en un disco publicado por uno de los organistas renombrados de Italia, Enrico Viccardi (*L'Organo Daniele Giani 2003, Basilica de S, Antonino – Piacenza, Discantica 102*). En palabras del autor, la obra ha merecido su atención e interés porque le parece “*uno de los modos posibles de escribir música hoy*” (libreto de presentación y comentarios, p. 6).



Agradezco al maestro Viccardi haberme colocado en su disco escoltado y resguardado por tan buena compañía.

Quando le llegue el turno a esta obra, que comentaré en su lugar, daré más detalles acerca de su composición, de su estreno y de la trayectoria que ha seguido y va siguiendo, pues varios organistas se han hecho eco de ella y la han incluido en su repertorio.

El abandono de mi puesto de trabajo en la catedral, del que intentó disuadirme, entre otros y para mi sorpresa, el Deán de la Catedral, D. David de las Heras, con el que yo había tenido bastantes discusiones y alguna que otra trifulca, me trajo como consecuencia mi traslado a una parroquia rural, Sanzoles de Vino, y consiguientemente el abandono de la 'Casa del Polvorín', donde viví tantos acontecimientos trascendentales de mi época de cambio. Pero este episodio tuvo también otras consecuencias para mi vida de músico a las que me referiré a las cuando les llegue el turno en este relato.

11. "Sarcasmos para el pueblo": historia de un disco nonato

Viene bien esta palabra como subtítulo a este proyecto de disco, pues no pudo ver la luz por causa de la censura de los tiempos de Fraga Iribarne, que ya había puesto dificultades a mi segundo disco de salmos, *Esperanzas y Lágrimas*, como he explicado con detalle en el epígrafe que más atrás le he dedicado. Por el año 1970, al tiempo que yo andaba ocupado en la grabación y edición del proyecto *Aquí, en la tierra*, comencé una relación amistosa con el escritor extremeño Víctor Chamorro, después de que alguien, creo recordar que un cura con el que debí de coincidir en alguna de las frecuentes reuniones que celebrábamos los del *Colectivo del Oeste*, con que nos denominábamos, le dio noticia de que me conocía. Víctor, que también tenía alguna referencia mía por haber escuchado alguno de los *Salmos para el pueblo*, me invitó a llegarme a su villa de residencia, Hervás, donde ejercía como profesor en el Instituto, y por libre como escritor. Nuestro primer encuentro, al que me acompañó una amiga que iba a ser y sigue hoy siendo mi compañera, Encarna Martín, fue muy cordial. Yo pude darme cuenta enseguida de la talla humana de Víctor y de su conciencia de que un escritor tiene que ser testigo de su tiempo en todos los ámbitos y con todas las consecuencias. Toda su larga obra ha seguido fiel a esta idea. Ya había recibido por entonces algún premio renombrado de novela que demostraba su calidad como narrador. Una frase de la breve semblanza de su larga trayectoria, que puede leerse en los acostumbrados sitios de internet, resume muy bien, a mi entender, su actitud como escritor: *"Alejado de cenáculos y grupos mediáticos, ha tenido que optar por el camino de la independencia para salvar su obra del cedazo del mercado."*

Enseguida hicimos buenas migas y una estrecha amistad que duró mucho tiempo. Su necesaria emigración a Madrid por motivos laborales dificultó al paso del tiempo nuestra relación, que fue intensa durante los primeros años. Cada dos por tres nos veíamos, pues con él trabajé codo a codo durante dos años, él los textos y yo las melodías del proyecto al que titulamos *Sarcasmos para el pueblo*, del disco de 45rpm *La noche del justo*, y del LP *El mundo es mi casa*, que voy a comentar después. En el conjunto de su amplísima obra de escritor estos tres poemarios no suponen gran cosa, pero sí en mi trayectoria como inventor de canciones, pues las melodías que compuse, trabajadas a la par que él iba escribiendo los textos, están, junto con las del disco *Aquí, en la tierra*, entre las mejores canciones que he inventado en toda mi vida.

En los frecuentes viajes de fin de semana a Hervás que hacíamos en mi 'flamante' Citroën 2cv, desarrollábamos un variado programa en el que



Víctor Chamorro en la época de los "Sarcasmos"

no faltaban las andanzas turísticas (Baños de Montemayor, Béjar y sobre todo Plasencia, donde Víctor tenía buenos amigos y una relación semilaboral con la editorial Sánchez Rodrigo) y las impresionantes e indescriptibles rutas hacia las montañas que por todas partes rodean Hervás, en algunas de las cuales las nieves cercanas nos metieron en apuros. Pero sobre todo recuerdo las inolvidables veladas en su casa, que era un museo atiborrado de testimonios gráficos de todo tipo y atestado de libros por todas partes. Allí confluían los incondicionales: los curas Gaspar y Susi, que todavía no estaban con un pie fuera de la estructura eclesiástica, aunque no tardaron en estarlo, y poco después con los dos, al igual que yo; el incondicional Tinín, carnicero de oficio y showman con mejores dotes que muchos profesionales del humor, que constantemente nos hacía tronchar de risa; algunos amigos incondicionales de Víctor y de Tere, su mujer, y siempre algún alma perdida que aparecía por allí, atraída por el calor de la acogida incondicional de Víctor (la puerta de su casa estaba todo el día abierta), de su preferencia por los marginados e incomprendidos de la sociedad. Allí se hablaba, se cenaba, se bebía, y cómo no, se cantaba todo género y tipo de canción, sin faltar las de Atahualpa Yupanqui, Víctor Jara y demás cantores fronterizos, se representaban parodias de cualquier personaje público, desde Franco hasta el Papa (*'El Papa Valeriano se llevó una - ¿qué sería? - Al Vaticano'*...), se improvisaba alguna homilía del párroco don Habilio y alguna plática pastoral en el estilo y contenido de monseñor Guerra Campos... En fin, cada tertulia se convertía en un retablo de todas las fuerzas vivas de aquella sociedad predemocrática. A altas horas de la noche se deshacía la sesión, casi siempre después de apasionadas discusiones que nos iban abriendo ventanas en nuestros cerebros, todavía un tanto conformados por la rutina.

Y claro, ¿qué tipo de canciones podían brotar de aquel caldo de cultivo, más que las que fueron a integrar el proyecto que terminó por ser bautizado por Víctor, después de varias alternativas, con el título *Sarcasmos*

The image shows a handwritten musical score titled "RESPONSO POR EL LABRADOR". It is written on several staves with lyrics in Spanish. The score includes musical notation such as notes, rests, and clefs. There are also some handwritten annotations and markings. At the bottom, there are two numbered notes: "NOTAS: 1) La medida es una incógnita, aproximada. En cambio debe entenderse un ritmo." and "2) La armonía es rigida en cada estrofa, con las oportunas variaciones de intensidad que la letra pide." Below the notes, there is a section labeled "INTRO" with musical notation.

para el pueblo (soberano que consume)? Cerca de un año, si no fue más tiempo, estuvimos trabajando en este proyecto. De la inagotable imaginación de Víctor y de su acerado espíritu de crítica social fueron saliendo todos aquellos inventos, que poco a poco fueron tomando la forma literaria sencilla y popular de la estrofa octosilábica, que a la tercera escucha se queda en la memoria. Sólo dos de los nueve títulos están escritos en otra mensura: el alejandrino de *Separado de los hombres* y el decasílabo de *El cochecito*, también muy bien trabajados en lo literario, para no escapar nunca a la hondura humana, sin abandonar un lenguaje poético sencillo: lo ideal para una canción testimonio o canción protesta, que apenas comenzaba a balbucear en



Víctor Chamorro, un amigo y yo detrás autorretratándonos

España, como ya he documentado en el epígrafe *La canción como protesta y como testimonio*, de este mismo tramo. Un divertido y a la vez acre humor negro fue la tónica que dominó en el contenido de los textos, por los que van desfilando personajes y personajillos que pululaban en la sociedad de los años 60 del pasado siglo. La crítica social es dura, los protagonistas (el labrador, el consumidor de productos, el cura que vive su drama interior, la chica yeyé, la perfecta casada...) son retratados al aguafuerte, pero no maltratados, en el fondo, sino mirados con la compasión que se ha de tener con las víctimas de una situación de la que no son culpables. Todo esto lo explica mejor Víctor en un breve prólogo que escribió para un folleto con los textos que editamos en multicopista y repartimos a mucha gente que lo fue aprendiendo y difundiendo. Traslado aquí esta página de Víctor, que sitúa en pocas palabras al lector-oyente.

SARCASMOS DEL PUEBLO SOBERANO QUE CONSUME

Pronto saldrá, amigos, un disco de larga duración, quizás un poco mutilado, del que seremos responsables VÍCTOR CHAMORRO y MIGUEL MANZANO.

Probablemente saldrá a la luz con un título algo más adecuado a las circunstancias.

Queremos ofrecer un espacio de síntesis sarcástica y solanesca, un esperpento a lo Valle, un bufido entrañable a lo Quevedo, de esta España gris, que lo es.

Una serie de personajes representativos nos contarán sus cuitas. El pobre Pérez quizá sea el más humano de este retablillo de lo anodino. Muy bien podría llevar un alias definitivo: "El hipotecado". Un día marchó a la ciudad en busca de la tierra de la miel y la leche, y se encontró con la letra de cambio.

Pérez, que siempre fue un hombre respetuoso y apacible, sólo protestó en su vida... letras.

Pensamos que la letra con sangre entra y sale. Por ello no pretendemos con este disco haceros pasar un rato, sino levantar, si tenemos éxito, algún que otro sarpullido. Pretendemos que este disco entre de lleno en el engranaje de la sociedad de consumo, antigua como la misma historia, pero hoy día más alienante que nunca por la perfección de los matices con que cuenta. Deseamos que nuestras canciones se consuman masivamente para que la gente sienta aversión o desprecio por otros consumos. (Ahora que lo escribimos, pensamos que este deseo es una utopía, pero al menos intentando algo uno se siente justificado).

Gaspar Sánchez, amigo común, tiene también alguna culpa en este disco. Él estableció un invisible cordón umbilical entre Hervás y Zamora. Dos años de cartas que contenían letras en immaculados folios, que regresaban llenos de tachas y mataduras, irreconocibles,... y otra vez a empezar. El escritor ha sudado aquí tinta, pero de tales sudores fueron naciendo, en parto múltiparo y meticuloso, estas mecanografiadas y entrañables criaturas que ya empiezan a tener encarnación musical, puesto que ya una pequeña minoría las tararea.

En ocasiones el dolor se cubre con una máscara sarcástica. En ocasiones, el que pretende fustigar, se ha fustigado previamente. En toda ocasión en estas canciones, el sarcasmo de la forma musical exagera y destaca los rasgos caricaturescos de cada personaje del retablo.

El folleto fotocopiado y la grabación, como afirma Víctor, comenzaron a propagarse de boca a oreja. Alguien le aseguró que el pasodoble *Esos sí que lavan limpio* se había escuchado cantar en alguno de los campamentos de la Milicia Universitaria, por aquellos últimos años de su vigencia. Y de hecho, algún tiempo después aparecieron algunos álbumes y hasta algún LP, de cuyos títulos y autores es mejor no acordarse, que remedaban en cierto modo el contenido de nuestro proyecto, aunque se quedaban, a nuestro juicio, bastante lejos.

Un proyecto truncado

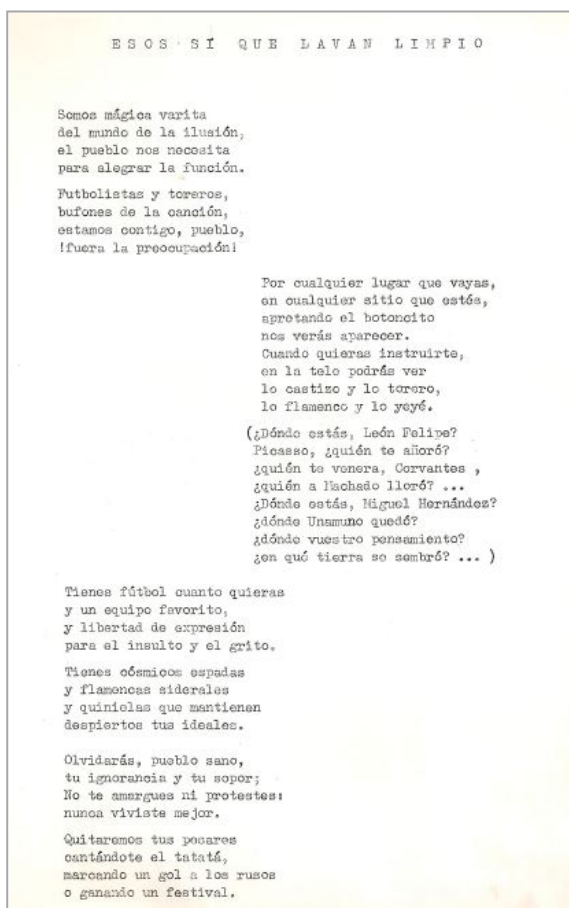
Antes de terminar nuestro trabajo yo me puse en contacto con Boeta para preguntarle si entraba en los planes del sello PAX una colección de canción de testimonio o de protesta, pues tenía ya un proyecto muy avanzado para un disco realizado con el escritor Víctor Chamorro. Me respondió muy pronto pidiéndome que le hiciera llegar textos y músicas. Le pedí algún tiempo de espera, y hacia el final del verano de 1971 se los envié, además de un boceto de la interpretación, cantado por mí. Afortunadamente lo conservo, y aunque la grabación es muy elemental, da una idea bastante aproximada de lo que podría haber sido el disco, pues lo principal en este caso eran los textos y unas buenas voces de solista que entraran en el estilo que requiere el género ligero, pero con intención. Y por supuesto, unos arreglos musicales que entraran en el juego de humor sarcástico que contienen los textos.

Me puse a esperar la respuesta con cierta desconfianza, dado el percance que a PAX le había ocurrido con la censura en el caso de *Esperanzas y lágrimas*, cuya difusión empezaba, pero estaba bajo mínimos, por causa de la prohibición de publicidad que le afectaba. Sin embargo, para mi sorpresa, Boeta me respondió que podía ir adelante con el

proyecto, pues la editorial había aceptado la propuesta. Le volví a pedir, para los arreglos, la colaboración de Pedro Iturralde, dado el estilo musical de las melodías y armonías, y de nuevo para mi sorpresa aceptó y me dijo que comenzáramos a trabajar en el proyecto, mientras él hacía las gestiones administrativas oportunas. Yo me puse rápidamente a escribir las melodías y las armonías de los arreglos, pues como me había aprendido de memoria el contenido, ni siquiera había transcrito las melodías. Hablé con Pedro, le conté el asunto, y él mismo se comunicó con Boeta para establecer sus acuerdos. Al cabo de dos o tres semanas de trabajo intenso ya pude llevarle a Pedro Iturralde (me volvió a recibir de nuevo en su casa) la mitad de los originales transcritos, textos, melodías y armonías, para que se pudiese poner a trabajar.

Pero al cabo de poco menos de un mes, cuando me disponía a enviarle el resto, ya rematado mi trabajo, recibí una llamada de Boeta en la que me anunciaba la decepcionante noticia de que le había llegado una nota del Ministerio de Información y Turismo en la que se le comunicaba que se prohibía la grabación discográfica y publicación de cuatro de los nueve textos presentados bajo el título *Sarcasmos para el pueblo*. Eran los que llevaban los títulos *Separado de los hombres*, *La perfecta casada*, *El Tartuflillo* y *Esos sí que lavan limpio*. La expresión 'se me cayó el alma a los pies' refleja literalmente el estado de ánimo que me sobrevino, y todavía más, si cabe, el de Víctor Chamorro cuando le comuniqué la infausta noticia. Y no era el trabajo que le habíamos echado al proyecto lo que más nos afectaba, no, pues a pesar de todo nos habíamos pasado un año largo de satisfacciones, de risas y de inolvidables tertulias en las que habíamos compartido nuestros desternillantes a la par que corrosivos textos y músicas. La decepción iba mezclada con la rabia de pensar que la mente cerrada, obtusa y reaccionaria de un funcionario 'de toda confianza', nombrado para no dejar pasar ni una sola publicación que hiciese mella en los 'principios fundamentales del Movimiento', todavía vigentes, había leído con desprecio absoluto ("¡basura pura!") y regocijo vengativo ("¡os vais a enterar!") los textos y se había vengado censurando unos contenidos que jamás iban a difundirse.

Y por desgracia acertó, pues no nos quedó otro consuelo que renunciar a ver publicado el retablo de aquellas criaturas que tanto nos había costado dar a luz. Tuvimos que rectificar nuestros planes y abordar otro trabajo al que, después de un año entero, sí le cupo la suerte de ver la



Texto de la canción de 'Esos sí que lavan Limpio'

luz y terminar en la publicación de un disco con el título "El mundo es mi casa", al que voy a referirme un poco más adelante. En cuanto a estos SARCASMOS, los lectores pueden encontrar los textos íntegros y la grabación provisional que canté, acompañándome con la guitarra, en el catálogo de obras, en el que lleva el nº 13. Si fuéramos supersticiosos habríamos encontrado en ello la explicación de la decepción. Pero ocurre que en cierto modo fue también una suerte, porque esta contrariedad abrió camino al nuestro siguiente trabajo al que nos entregamos con todo empeño, y cuyo resultado fue el disco LP más brillante y mejor instrumentado e interpretado entre cuantas grabaciones corales he realizado en toda mi vida de músico, el titulado EL MUNDO ES MI CASA, al que me referiré poco después.

A modo de ilustraciones traslado aquí y al catálogo de obras algunas partituras de los originales que comencé a escribir, pues la rapidez con que actuó la censura no me permitió terminar el trabajo. En algunas de las páginas se pueden ver las anotaciones provisionales que Pedro Iturralde comenzó a escribir a lápiz, como guía para emprender la composición de los arreglos. Para mí tienen el carácter de recuerdos históricos.

EL COCHECITO

Esta introducción u otro de tipo jocoso, invitando al sonido del claxon.

Ue-gó ya el co-che tan de se. a do, quedó cuan

plí-da ya la am-bi-ción. Son treinta le-tras las que los fir-ma-do, no brei-ous cien te, con de ci-

sion. Has de-gaña dir-le tres a-gu-je-ras, pa dre di-cho sea tu cin bu-rón. 2. Congrega pa dre...

3 Congrega el padre a la familia y apasionado expone el plan: "Hay que comprarle los adornitos, hay que cuidarlo con mucho afán, hay que lavarle cada semana y que se entere la vecindad".

4 Salon temprano ya en caravana; el coche ruge de asfixia al sol; un triste chopo lleno de hormigas on la cuneta sombra los dio. Luego el regreso, ¡la caravana...!, hablar os malo, callar, poor.

5 Vuolta al trabajo de madrugada, lunos dramático para pensar, martes y miércoles, juegos y viernes... ¡la lotra ecocha, ya va a llegar! La financiera no se descuida; quien se descuida las pagará.

6 ¡Cuánta batalla, cuánta gabela, cuánto disgusto que padecer! La gasolina sigue subiendo... seguro, aceite, multa, carnet... Esta es la trampa del tonto bobo. Bato es querer y no poder.

Subir medio tono a cada estrofa.

12. Últimos meses en la casa de El Polvorín (hasta 'la explosión final')

La composición de los tres primeros discos LP y la preparación de los *Sarcasmos* fueron mi principal ocupación durante los años de residencia en la casa de El Polvorín. A aquella época tan activa en la creación musical como intensa en vivencias personales me he referido en el texto que he trasladado más arriba con el título *Los años del cambio*. Todavía me quedan por relatar ciertos detalles que tienen que ver algo con la música, ya hacia el final de aquella estancia común, antes de que quedara disuelta por mandato episcopal, pues entre aquellas cuatro paredes, por esas coincidencias fortuitas que se van enredando en toda vida humana, pude conocer, tratar de cerca y hablar sobre música con dos personajes que con el tiempo han llegado a ser conocidos en todo el mundo al que denominamos Occidente. Uno, **Manolo Díaz**, que comenzó perteneciendo a los pioneros de la canción-testimonio y llegó hasta la cumbre de la CBS. Y otro el fundador de lo que con el tiempo han llegado a ser las 'comunidades kerigmáticas', o 'catecumenales', o algo parecido. Para que quede claro: me refiero a **Kiko Argüello**, el fundador de esa iglesia dentro de la Iglesia que ha terminado por extenderse como una mancha de aceite por todo el orbe católico.

Con Manolo Díaz

Comienzo por **Manolo Díaz**. Cuando yo lo conocí, por el año 1968, estaba, como uno de los cantantes más creativos y renombrados del momento, muy comprometido en la canción-testimonio, y tuve con él, durante un par de años una buena relación amistosa que empezó por un encuentro al que ya me he referido en el epígrafe sobre la canción-protesta, recordando los dos recitales a los que lo trajimos, uno en Zamora y otro en Ponferrada. Tuvimos aquí el privilegio (lo era entonces escuchar aquellas músicas en la semiclandestinidad) de oírlo cantar, acompañándose con su guitarra, todas sus primeras canciones, algunas de las cuales nos invitaba a corear en el estribillo: *Ayer tuve un sueño, La recomendación, Viejos y viejas, Bibí, El luto, La juventud tiene razón, Postguerra, El tren ha partido, El barrio de Dindás* (para que pasara la censura, éste era el nombre que le dio al *barrio de San Blas*, punta de lanza entonces de la lucha obrera semiclandestina (ya he recordado también a Mariano Gamo). Nos contaba Manolo cómo la canción-testimonio daba más disgustos que dinero, y que una de las que más dinero le dieron al principio fue la de *La moto (Tengo una motocicleta)*, por el hecho de estar en la cara B de *Black is Black*, aquella legendaria canción de Los Bravos, que llegó a escalar hasta el segundo puesto en la lista de Gran Bretaña. Nos explicaba la génesis y el contenido de cada canción, porque se veía acogido con amistad y con deseo de escuchar aquellas músicas



**Primer Manolo Díaz,
cantor testimonial**

diferentes en el fondo, pero muy similares en el estilo al que por entonces iba surgiendo por todas partes, pero con textos mucho más comprometidos. Para mí, su mejor canción es *El tren ha partido*, que conservo en el single original, y que escucho de vez en cuando. Me parece el mejor canto de recuerdo y homenaje al emigrante que yo conozco (recuerdo que también yo lo fui): melodía texto e interpretación llegan aquí a una altura que pocas veces, a mi juicio, han alcanzado los cantautores (salvo *Luis Pastor* en castellano, *Raimon* en valenciano, como ya he dicho, y antes de ellos *Alberto Cortez*). En el segundo de sus viajes lo invité a pasar por mi casa para poder hablar tranquilamente sobre música, pues alguien le había hecho escuchar los *Salmos para el pueblo*, que le parecieron lo que eran: un nuevo modo de canción religiosa. Como vino la víspera de viajar a Ponferrada, tuvimos tiempo de echar una larga parrafada y un intercambio sobre nuestras actividades cancionísticas, que en muchos detalles musicales se daban la mano. Sobre aquel momento de la canción en España lo sabía todo, pues era él uno de los principales protagonistas, y me dio un baño de información y otro de datos musicales. Por entonces comenzaba también su experiencia con *Aguaviva*, grupo al que lanzó y puso en auge, para después seguir su trayectoria individual. Como toda su visión de la canción rezumaba una gran sensibilidad social, lo invité a visitar en un espacio libre de compromisos a mi amigo José Luis Gutiérrez para que conociera la amplísima labor social, cultural y musical que llevaba a cabo desde hacía una década en la parroquia de Muga de Sayago, y quedó muy impresionado. Un detalle curioso fue que lo llevé yo mismo en el Citroen 2CW de mi hermana, y quedó encantado de la austeridad de aquel modelo de vehículo. Poco tiempo después alguien me dijo que de vez en cuando se le veía por Madrid conduciendo un *dos caballos* rojo. Como es natural, he seguido, aunque ya desde lejos, su trayectoria, que, desde que repentinamente dejó de cantar, ha llegado hasta lo más alto a que se puede aspirar como gestor eficaz en el mundo de la canción. No lo he vuelto a ver, de lo cual me alegro, pues sigo conservando de él aquella primera imagen.



**Manolo Díaz hoy:
Presidente del
Centro Niemeyer**

Con Kiko Argüello

El contacto con **Kiko Argüello** fue muy diferente. Cuando todavía no se había revelado como profeta vino varias veces a Zamora, porque era muy buen amigo de Ángel Bariego, párroco de san José Obrero, al que había conocido en un barrio de Madrid. Le gustaba venir porque aquí encontraba un grupo de gente con la que podía hablar sobre esa misión a la que se empezaba a sentir llamado: revivir en la Iglesia las comunidades del siglo primero, cuando el cristianismo se empezaba a propagar en pequeños grupos de creyentes que se reunían en asambleas, donde cada uno 'profetizaba' según la inspiración que le venía 'de arriba'. Aquí lo apreciábamos y lo recibíamos como un amigo, pero rara era la vez que la

reunión no terminaba en una discusión encendida, porque no compartíamos con él la idea de hacer, como le decíamos 'una iglesia de elegidos dentro de la Iglesia de la gente de a pie'. Pero lo que más le empujaba a venir era que aquí encontraba la posibilidad de tomar parte en algunas misas domésticas que de vez en cuando comenzábamos a celebrar con ocasión de alguna reunión o jornada de reflexión con gente muy comprometida. Por entonces ya disponíamos del texto oficial del canon de la misa en castellano, y en algunos pasajes añadíamos algo en los momentos en que se pide ayuda o se alude a los vivos y a los difuntos a los que se quiere recordar en especial. A Kiko le emocionaba y le transportaba todo esto, y siempre echaba en aquellos momentos alguna 'parrafada kerigmática' un poco más larga de la cuenta como le decíamos con cierta sorna amistosa.

Recuerdo, a propósito de aquellas misas, una de ellas en la que ocurrió un percance un tanto marginal que tuvo un final jocoso. Kiko se ofreció a elaborar el pan para la comunión, asegurando que había aprendido a hacer pan ácimo, que sustituía con ventaja a la levedad material de las hostias que fabricaban las monjas, que se diluían en la boca en un instante. Nos pareció muy bien la idea. Pidió harina y una sartén bien limpia, se la procuramos, y le dejamos trabajar a solas en la cocina (aquella vez estábamos en El Polvorín). Volvió después de un rato a la sala mostrándonos una torta fina sobre un gran plato. Aquel pan tenía su punto de belleza: un tamaño grande, un color levisimamente tostado, decorado con una cruz en relieve, aspecto de pan verdadero, en una palabra. Mas al llegar el momento de la fracción, en aquella misa que me tocó a mí presidir, experimenté una contrariedad muy grande, pues la masa, aunque delgada, se resistía a romper: se doblaba una y otra vez con toda facilidad sin llegar a quebrarse. Así que tuve que recurrir a señalar dobleces con un plato y rasgar, lo cual provocó entre los asistentes cierto desconcierto. Pero aún fue más problemática la comunión, pues, aquella materia (no es irreverente lo que digo, pues la Teología nos enseñaba que el cuerpo eucarístico de Cristo tiene la apariencia, mejor, los accidentes del pan verdadero), aquella materia, digo, se resistía también a la masticación, a la trituración y al efecto de la saliva: más bien, en boca, se asemejaba a la textura gomosa de un chicle, probablemente porque el gluten se había quedado corto de cocción. Así que cada uno de los comulgantes, con un comienzo de ataque de risa, aguantamos como pudimos. Y como no podía ser menos, es ley psicológica, en cuanto dos miradas se encontraron estalló una risa que enseguida se hizo general, aunque también contenida, lo más respetuosa que pudo ser en aquella circunstancia. Kiko aguantó con dignidad los comentarios al final del acto, teniendo que admitir que su porvenir no era el de panadero.

Pero volvamos a la música, que sí que ha llegado a ser una parte muy importante en su porvenir, de su oficio o de su profesión profética, que él fundamenta en gran parte sobre la s canciones que 'compone'. Recuerdo como si fuera ahora mismo que en una de sus estancias en Zamora, posterior a la que he relatado, tuvimos una larguísima conversación en mi cuarto de trabajo, uno a cada lado de la mesa, frente a frente. Conversamos y discutimos sobre los temas habituales: evangelio, vida cristiana, testimonio..., y terminamos hablando de música: de las cualidades que debería tener, en texto y música, un canto religioso apto para las celebraciones litúrgicas. Mientras hablábamos, él, con media cuartilla de papel y un bolígrafo que había sobre la mesa, hablaba lanzándome una

prédica de la suyas y mientras tanto, como ensimismado, fue dibujando la figura de un Cristo crucificado en aquel estilo en que él pintaba entonces. Yo conservé aquella estampa durante muchos años, como un buen recuerdo suyo, metida en un ejemplar de un libro gregoriano (pienso yo que del canto gregoriano debimos de hablar en algún momento en nuestra discusión sobre la música religiosa). Como en aquellas reuniones cantábamos sobre todo los espirituales negros y los *Salmos para el pueblo*, él siempre pedía la guitarra para entonar la primera canción que él había inventado: *Resucitó*.

La discusión acerca de cómo tenía que ser la canción popular religiosa se encendió bastante, pues teníamos puntos de vista irreconciliables. Él decía que la canción tenía que ser muy vibrante, muy rítmica, porque el lirismo lo tiene que poner el cantor, con su fe y convencimiento en lo que canta; y por otra parte muy simple, para poder ser repetida por toda una asamblea en cuanto se escuche dos o tres veces. Y me ponía como ejemplo la primera que él había inventado, su *Resucitó*. En un momento dado me dijo que dejara de escribir músicas para los salmos, porque éstos eran un lenguaje del antiguo testamento, y lo que había que cantar eran los textos de las cartas de san Pablo y del Apocalipsis. Y que además las melodías que yo hacía eran demasiado complicadas y sonaban como música de importación, muy americanas. Y entonces yo, después de dejarle hablar, le admití en primer lugar que la canción popular tenía que ser sencilla, pero no vulgar e insulsa, sino inspirada; y a continuación le repliqué arguyéndole que si había algún salmo que se parecía un poco al estilo del espiritual negro, eso indicaba que estaba dentro de una corriente muy antigua, que hacía poco tiempo que había llegado a este lado del océano; y que desde luego la mayor parte de las melodías que yo había inventado tenían otras raíces: el canto religioso popular tradicional en España, la canción hispanoamericana que nos estaba llegando, y hasta el canto gregoriano en algunos casos. Pero además terminé diciéndole que su *Resucitó* no era más que una variante musical del *Porompompero*, al igual que las estrofas de *Hacia ti, morada santa*, y que ambos también eran variantes del eterno y omnipresente fandango con su secuencia de acordes Lam Sol Fa Mi, y se lo demostré tomando la guitarra y cantando uno a continuación de otro. Y cuando terminé recomendándole que sería bueno que pidiera ayuda para poner música a los textos que se le ocurrieran, pues estaba claro que no dominaba lo más elemental de la gramática musical, lo vi contener una especie de indignación, cuyo resultado fue que nuestra entrevista terminó de repente: Kilo se levantó de la silla, me alargó la mano con cortesía despidiéndome, y salió de casa sin esperar a más. Y este fue mi último encuentro (casi un 'encontronazo') con él.

208

¡Resucitó!

Estribillo

¡Re- su- ci- tá, re- su- ci-
ya, a- le- lu- ya,

re- su- ci- tá, a- le- lu-
ya, a- le- lu- ya, ¡Re- su- ci-
ya! ¡A- le- lu- tá! ¡. La

Estrofas

muer- te, ¿dón- de es- tá la muer- te?
¿dón- tá mi muer- te?
¿dón- de su vic- to- ria? ¡Re- su- ci-

2. Gracias sean dadas al Padre, / que nos pasó a su reino, / donde se vive de amor.

3. Alegría, alegría, hermanos, / que, si hoy nos queremos, / es que resucitó.

4. Si con él morimos, / con él vivimos, / con él cantamos: / ¡Aleluya!

'Resucitó' El primer invento musical de Kiko Argüello

De entonces a ahora (escribo esta línea el 1 de junio de 2013) su éxito como predicador de la Iglesia del Kerigma, o del Camino Neocatecumenal (¡jostras, Pedrín, podía haber inventado otro término más inteligible!), ha dado la vuelta al mundo y ha logrado millones de adeptos y la adhesión y 'conversión' de miles de curas, cientos de obispos y por lo menos de los papas Juan Pablo II y Benedicto XVI. Es noticia que ya lo ha recibido también el papa Francisco. Atentos, como suele decir Miguel Ángel Aguilar. A Rouco Varela se le cae la baba cuando lo ve y oye cantar, sobre todo bajo las bóvedas de la Catedral de La Almudena, también decoradas por su excelso pincel. Sus canciones se cantan por todo el orbe católico. Verlo actuar en los innumerables videos que en Internet van colgados de su nombre, a veces con toda una orquesta sinfónica detrás, haciendo los honores a su guitarra y a su casi constante cadencia fandanguera, es todo un poema. Si un día voy terminando este relato, quizá me anime a hacer un comentario musical riguroso al repertorio kerigmático, pues merecería la pena desvelar, con un análisis musical objetivo, la 'vulgaridad' de sus inventos musicales. (Aunque a lo peor me expongo a la reprobación del Espíritu Santo, pues según se cuenta, él conminó a un compositor, al que una editorial de discos encargó los arreglos musicales de sus primeras canciones, a no cambiar nada de las melodías que él había inventado, porque la Santa Paloma le inspira directamente las músicas para los textos, bíblicos o de invención propia, de su repertorio cancionístico. ¡Vaya trabajo y vaya responsabilidad para el arreglista, me digo yo a mí mismo! ¡Menos mal que no me hicieron a mí ese encargo!)

13. De clérigo catedralicio a cura de pueblo

El último año de mi estancia en El Polvorín coincidió con los acontecimientos que desencadenaron mi renuncia a la catedral y mi decisión de pedir la secularización. De ellos ya he dado razón en el escrito *Los años del cambio*, que he trasladado a este mismo tramo, algunos epígrafes atrás. La relación con mi Obispo fue cada vez más tensa por causa de los pasos que iba dando: la renuncia al beneficio de organista, con carta incluida, y la defensa que hice de la línea pastoral de nuestros colegas de la parroquia de San José Obrero, con otra carta personal, muy dura, que le dirigí personalmente, fueron las gotas que colmaron la paciencia de mi Obispo. Como consecuencia de la cual él decidió disolver aquel grupo mandando a cada uno a un extremo de la diócesis. Y como yo estaba, por mi renuncia, en expectativa de destino, me asignó la parroquia de Sanzoles del Vino, un pueblo de unos 1.200 habitantes situado a 18 km. de la capital. Recibí el nombramiento de 'cura ecónomo' (párroco era una categoría superior, a la que se accedía por concurso) hacia mediados del mes de septiembre de 1968. Como en el pueblo había una casa parroquial, allí trasladé mis enseres (muchos libros, escasas ropas, que todavía me cuidaba mi madre) y una guitarra que me ha seguido a todas partes hasta hoy. Tuve la suerte de no necesitar mobiliario, pues mi antecesor, condiscípulo mío, que preparaba su secularización, aprobó unas oposiciones a profesor

de Literatura en Enseñanza Media y consiguió poco tiempo después una cátedra en las Islas Canarias. Me dejó a mi cuidado provisionalmente todos sus enseres, incluidos unos 2.000 libros, y allí me aposenté. Los dos, él y yo, de común acuerdo, contravinimos los mandatos de nuestro obispo. A él le había ordenado que se fuese sin despedirse, y a mí que comenzara sin hacer ninguna alusión a él. Pero lo que hicimos fue concelebrar los dos la misa del domingo, en la cual él se despidió con un sermón muy emotivo, en el que apuntó algunas de las razones más hondas



Foto de Ángel Quintas, con Sanzoles al fondo, para el disco ESPERANZAS Y LÁGRIMAS

de su cese, relacionadas con una forma de vida más entregada al trato con todo tipo de gente y a una generosidad sin límites, en suma, a un estilo de vida más laico que clerical, que al tipo de párroco de estilo severo y autoritario. Por mi parte yo rematé el sermón diciendo que yo iba a continuar con el mismo estilo de trato y forma de vida que habían visto en él.

Previendo que mi casa iba a ser un lugar de encuentro, como en efecto lo fue, me mandé construir un diván corrido en ángulo, que ocupaba la mayor parte del salón. Con esto me bastó, además de que fue para mí una experiencia muy grata y gratificante volver a vivir en contacto con la gente de un pueblo.

Podría escribir un largo capítulo sobre mis experiencias de un año muy intenso en vivencias, pero como vengo diciendo, no estoy contando más que mi vida de músico, aludiendo de vez en cuando a las circunstancias que influyeron en mi profesión musical. En cuanto a las músicas de la iglesia, encontré en Sanzoles una asamblea de asistentes a misa en una actitud pasiva y silenciosa. Nada hice para cambiar las costumbres en las prácticas parroquiales, porque estaba seguro de que aquel no iba a ser mi destino ni profesión, pues mi cabeza estaba ocupada por otros planes diferentes. De hecho cuando recibí el nombramiento ya estaba trabajando en una fábrica de géneros de punto, en régimen cooperativo. Excepto mis homilias dominicales, que siempre traté de que fueran un testimonio hablado del tipo de vida que yo practicaba, me hice informar sobre las costumbres y tradiciones religiosas del pueblo y nada cambié de lo que se venía haciendo. De hecho, sin hacer distinciones en mi trato personal entre practicantes y no practicantes, logré un acercamiento mucho mayor a la gente que no pisaba en la iglesia que a algunos que asistían a los actos de culto, gente en general buena, a pesar de una conducta rutinaria. Al poco tiempo de mi llegada, que tuvo lugar en la mitad de septiembre, ya me conocía todo el mundo en el pueblo.

Músicas en Sanzoles del Vino

La primera tonada recopilada para el Cancionero de Zamora

Pero voy de una vez a la música. Mi guitarra y el repertorio de folklore me sirvieron en el trato con un buen grupo de jóvenes que eran muy amigos del cura que me precedió, hombre bueno, generoso, abierto, propenso a una vida más seglar que clerical. Yo seguí la misma línea, como cuento en el referido escrito *Los años del cambio*. Un hecho importante quiero apuntar, por lo que tuvo de simbólico. Sanzoles fue el primer pueblo donde comencé a recoger canciones populares directamente de la tradición oral. Precisamente la pandilla de jóvenes que me visitaban tan a menudo fueron quienes me cantaron la primera canción que transcribí: una tonada de toros que todo el pueblo conocía y cantaba en las fiestas, en un pueblo con una enorme afición. Al *Cancionero de Zamora* fue a parar en su día esta tonada, que con el título *Los toritos vienen* hace el número 658 de las 1085 que integran la recopilación. La referencia Comarca de Fuentesaúco indica que posteriormente me fue cantada también en otros pueblos: Fuentelapeña, El Piñero, Fuentespreadas y el propio Fuentesaúco.

VII. DE TOROS Y TOREROS

Los toritos vienen

658

Comarca de Fuentesaúco

Los toritos vienen del Rancho de los Toros, los toritos vienen del Rancho de los Toros, los toritos vienen del Rancho de los Toros, los toritos vienen del Rancho de los Toros.

Ay que velen, velen, ay que velen, ay que velen, ay que velen, ay que velen, ay que velen, ay que velen, ay que velen, ay que velen.

Mira, mira la cara, torero, mira la cara, y sábase en la barrera, mira que el toro te mira.

Mira que el toro te mira, mira que el toro te mira, mira que el toro te mira, mira que el toro te mira, mira que el toro te mira.

Williamson, Williamson, no vas tan al torero, que el día de San Esteban se arrojó la telanquera.

¡Orcos estribillos!

Los toritos vienen, los toritos van, los toritos vienen por el arrial, por el arrial, por el arrial, los toritos vienen, los toritos van.

Muchas dígnica a veírta, no llevéis el fanguito pora, que va a veírta un cañón a posela la doctra.

Muñero torero Peto, que es en el día ay sabado que cuando viene la uca se sale debajo el corra.

En Guareña vienen toros, en La Greda, los toros, y en Fuentesaúco, muñero, la mal de los toreros ofraos.

Autografía de la canción de toros

El Zangarrón: la mascarada y la obra dramática

Un segundo episodio también relacionado con la música y las viejas costumbres del pueblo, en este caso un rito, fue la recuperación de la procesión de *El Zangarrón*. Esta vetusta danza ritual, perteneciente al ciclo de las mascaradas de invierno, nunca se dejó de bailar como parte integrante de la procesión de San Esteban, el 26 de diciembre. Pero en algún momento, décadas atrás, un cura 'escrupuloso' al que le debió de parecer irreverente que un 'monigote' tomara parte en la procesión, esgrimiendo un decreto del Obispo, consiguió prohibir que los danzantes y el Zangarrón, que siempre habían acompañado a la imagen de San Esteban desde el comienzo de la procesión dentro del templo y después durante el recorrido, formando parte del cortejo, quedaran fuera, detrás de la



El Zangarrón con su disfraz

procesión y de los procesionantes. En una palabra: los expulsó de la procesión.

No recuerdo muy bien los detalles, pero el hecho es que cuando se acercaba la Navidad, los danzantes (los quintos) de aquel año, apoyados por el grupo de mozos que frecuentaban mi casa, me pidieron que volviera a permitirles empezar el baile dentro de la iglesia, como siempre fue costumbre hasta que la prohibió el Obispo, y también desfilan delante del Santo durante toda la procesión, pues en los últimos años, después de la prohibición, tenían que ir cerrando el desfile, detrás del cura y las autoridades.



Réplica del Zangarrón en hierro forjado

Ni que decir tiene que, no sólo no puse obstáculo alguno a la restauración, sino que tomé parte en ella vestido con los capisayos más brillantes que encontré en los cajones de la sacristía. Además con la satisfacción de contravenir una orden del Obispo, mi señor, que por supuesto, no me ocasionó ninguna llamada al orden. Fue así como, sin saberlo todavía, contribuí a restaurar la pervivencia, en su forma tradicional, de una de las 'mascaradas de invierno' que con el tiempo se han llegado a conocer y estudiar por etnógrafos especialistas como supervivencias de ritos milenarios, que en opinión de ciertos investigadores llegaron a España traídos por la soldadesca romana, incluso antes de que diera comienzo la conversión de la península Ibérica al cristianismo.



El zangarrón aguantando la nevada



Salida de la procesión de San Esteban



La venia ante el Santo



La gente se agolpa a la puerta del cura (mi antecesor) cuando el Zangarrón ofrece un baile



Los quintos pidiendo a la puerta de la casa del cura

Fotos del Zangarrón: Atención de Santiago Martín

Pero la restauración tuvo lugar sólo aquel año, pues según me han informado, el cura que me sucedió, que todavía sigue ejerciendo de párroco, no sólo volvió a prohibir al Zangarrón y a los quintos integrarse en la procesión, sino que ni siquiera toma siempre parte en la procesión con el Santo, para testimoniar su desprecio a las manifestaciones profanas, que califica como irreverentes e idolátricas. ¡He aquí un cura como Dios manda!

El Himno de Sanzoles

Relacionado también con El Zangarrón estaba el *Himno de Sanzoles*, que todo el pueblo conocía y cantaba de memoria. En las reuniones de bodega, donde se jugaba al marro y se merendaba, en cualquier celebración o reunión familiar o festiva, siempre se terminaba cantando este himno, que yo copié y aprendí, para poder ser considerado como un vecino con todos los derechos. Es una pieza tardía, de autor, decadente pero muy emotiva, cuyo texto aparece en la obra *La función del Zangarrón*, escrita por Juan Ignacio Martínez de la Fuente en 1914. Por algún lugar de mis estanterías anda esa comedia, ilocalizable. La música podría ser muy bien de la misma época, pero también podría ser anterior y haber sido recogida en la obra. Por ser de autor, aunque anónimo, no la incluí en mi cancionero de Zamora.

Recuerdo una anécdota muy placentera sobre este himno, que merece la pena recordar. En el año 1980 el grupo vocal e instrumental *Voces de la tierra*, que fundé y dirigí durante 14 años (1972-1976), y al que me referiré en su lugar, fue invitado a cantar un concierto en Sanzoles. Como yo conocía el aprecio del pueblo por su himno, escribí su transcripción musical para poder cantarlo. El coro lo aprendió y quedó advertido de que teníamos que guardar secreto para poder sorprender al pueblo, cantándolo al final cuando pidieran otra pieza más, como siempre sucedía. Pero también me guardé yo otro secreto: no informé al coro de que toda la gente iba a cantar con nosotros, de lo cual yo estaba bien seguro. Cantamos nuestro concierto conforme al programa y terminada la última pieza, cuando la gente gritaba '¡Otra, otra!', hice la señal convenida al coro y en cuanto empezamos a cantar el primer verso del himno '¡Viva Sanzoles!', el auditorio entero se puso en pie y continuó con nosotros: 'Pueblo hermoso y con mucha ilusión...' Fue un final apoteósico, emotivo para los del pueblo y también para los cantores. Por ambas partes, más de uno soltó una lágrima. Aquello era una especie de 'Va, pensiero', a un nivel rústico, evidentemente. Pero la cultura musical y la emoción honda que a veces comunica la música pueden ir por distintos caminos. Para muchos de los que lo vivieron, entre otros yo mismo, fue aquel uno de los

HIMNO A SANZOLES
(Canción)

Solemnemente, declamando. Transcripción: M. MANZANO

1. Vi - va Sanzo - las, pueblo hermoso y con mucha ilu - sión.
2. Cuan - to más co - lle - la, Man - ne - re, la - Pre - ce y el Se - ñal.
3. Tie - rra nos com - pa - ña en vicia - bles por su pro - ducción.

los que des - cen - san sus hi - jos son y to - dos muy a -
y las del Pa - ñal, Ri - sey Ca - ñal, San - ta ba - bes, Pa -
que dan un tri - go muy su - pe - rior, que ex - cep - ci - to

lo - gres can - ta en el te - mpo que tie - nes u - nos mo -
mo - ra, O - rian - te y Sa - ñal: que es - tes yo - que que
vi - vo co - mo no lo he - mos por: pre - guntad - les a quien to

ci - tas de muy no - ble co - ra - zón, que tie - nes u - nos mo -
del - tan hoy jo - yas de gran va - lor, que es - tes yo - que que
be - be si uo su - frir a - le - gria, y por a - que Sanzoles es -

ci - tas de muy no - ble co - ra - zón. El que que es - tes cu - cheros se -
del - tan hoy jo - yas de gran va - lor, y por a - que nosotros can -
be - be si uo su - frir a - le - gria, y por a - que Sanzoles es -

no - res que pre - sea - tu - ción, a - ñal - ción.
te - mos de - nos del lu - sión del lu - sión.
te - mos de - nos del lu - sión del lu - sión.

Zamora
diciembre de 1980

Himno a Sanzoles

momentos que siempre iban a recordar. Traigo a esta página la partitura, por si puede interesar a alguien.

Una inmersión inesperada en la canción hispanoamericana

Lo que menos podía yo pensar por aquellas fechas era que mi paso por Sanzoles me iba a brindar la ocasión de introducirme muy a fondo en la canción hispanoamericana, de la que ya tenía bastantes datos. Lo que voy a contar sucedió al poco tiempo de llegar al pueblo, quizás alrededor de la fiesta del Pilar, un mes después de mi aterrizaje, pues era tiempo de vendimias. Circulaba yo de Zamora a Sanzoles en el Citroën 2CV que mi hermana, maestra, me prestaba cuando ella no lo necesitaba para viajar hasta su escuela. Hacia la mitad de la larga subida que por entre regadíos (muchos) y viñedos (ya muy pocos) llega hasta la meseta donde se encuentra Moraleja del Vino, veo a lo lejos dos caminantes que también subían, y comienzan a hacerme las señas del autostopista. En un tiempo en que todavía no había desconfianzas hacia ese recurso viajero de los sin recursos, no dudé en parar el coche unos metros delante de ellos. Abrí la especie de escotilla de media ventana propia de aquel modelo de protocoche y sabiendo que me iban a pedir que los llevara, les pregunté qué destino llevaban. Me dijeron que iban hacia La Bóveda de Toro. Como aquel pueblo quedaba bastante más lejos de mi término, les advertí que yo me iba a quedar en Sanzoles. Me replicaron que les venía bien ir avanzando, y que en Sanzoles seguirían buscando nuevas ayudas. Durante los 15 minutos del trayecto, aunque poco pudimos hablar, percibí en uno de ellos un acento hispanoamericano al escucharle admirar el verdor de las parcelas de regadío que se veían hasta las lejanías por la izquierda de la carretera. Yo no me atreví a intervenir, pero escuché cómo el compañero, con acento bien castellano, le explicaba que toda aquella zona era regada por un canal que tomaba aguas del Duero mucho más arriba.

Cuando unos minutos después nos acercábamos al pueblo les dije: 'Bueno, yo ya llego a mi destino, y llevo algunos asuntos que me van a ocupar una parte de la mañana; y también tengo que celebrar la misa al final del día, porque acaban de nombrarme cura de este pueblo. Pero puedo ofrecerles mi casa si queréis descansar un rato, y también puedo invitaros a comer conmigo lo que llevo en mi fiambarrera (mi madre la había llenado)'. Se miraron, balbucearon unas dudas, y aceptaron mi invitación: 'No tenemos prisa, tenemos todo el día para llegar a La Bóveda, así que nos quedamos contigo.' 'Pues muy bien, yo encantado de que os quedéis'. Aunque se me han borrado de la memoria muchos detalles, sí recuerdo bien que aparqué el coche a la puerta y entramos en casa. Tras las presentaciones y las primeras explicaciones quedó claro que el paisano de La Bóveda era estudiante y había conocido al argentino en un viaje en autobús desde Madrid a Zamora. Habían charlado largamente y le había invitado a dar una vuelta por Zamora, ya que venía, sin rumbo determinado, dispuesto a recorrer España para conocerla de cerca, 'desde la gente', y que por eso había elegido esta forma de viajar, pues los encuentros casuales son, a menudo, muy ricos en consecuencias inesperadas y sorprendentes. 'Además, -añadió- veo que en esta casa hay una guitarra, así que no vamos a aburrirnos ni a perder el tiempo.' Aclarado esto, yo les ofrecí quedarse en casa y esperar, pero prefirieron callejear por el pueblo y visitar los bares.

Pero dejando a un lado detalles incidentales, voy a centrarme en lo principal de aquel encuentro casual. Quien había llegado a mi casa era un argentino, con los estudios de Filología (creo recordar) terminados; en viaje por España para conocer sus raíces, pues lo hispanoamericano, decía, sólo se conoce a fondo desde lo hispano; cantor y guitarrista en activo, formando parte de un grupo denominado 'Cruz del Sur' (atención, no el que con ese mismo nombre aparece hoy en Internet, fundado hacia 1998, pues lo que cuento ocurría en el otoño de 1968). Activista comprometido en la lucha antisistema, había hecho de la canción un arma política, como lo demostró a lo largo de la larga sesión musical que voy a contar con detalle. Cuando terminé algunos compromisos que había dejado para aquel día, llamé a mi amigo Domingo Mañanes, que había quedado como superviviente en la casa del Polvorín, diciéndole que viniera a Sanzoles, pues se preveía una jornada interesante. Encargué un guisado de patatas con bacalao a la vecina de enfrente, le pedí prestado un magnetófono Grundig que un día me había enseñado como un tesoro de sus años de emigrante, y cuando volví a casa ya encontré a mis pupilos esperando a la puerta.

Entrar y ponernos, manos a la obra, a lo que después supimos que iba a ser aquella jornada musical, cancionística, todo fue uno, pues comenzamos rápidamente a intercambiar repertorio. Ariel, éste era su nombre (no el gran maestro Ariel Ramírez, por supuesto) me invitó enseguida a descolgar la guitarra y a cantar algo para empezar. Y como por entonces andábamos a vueltas con Atahualpa Yupanqui, yo quise hacerle los honores comenzando por *Los ejes de mi carreta* y siguiendo por *Piedra y camino*, que él cantó conmigo de principio a fin. Sin salir de mi asombro, al comprobar que había dado con un buen aficionado (¿o profesional?), le cedí enseguida la guitarra. La llegada de Domingo Mañanes acompañado de otro pasajero, estudiante acogido en Polvorín, nos obligó a ponerlo en antecedentes, lo que hicimos rápidamente. Y siguiendo con Yupanqui, nos cantó de una tacada *Caminito del indio*, *Preguntas sobre Dios*, *Sin caballo y en Montiel* y *la Nana del negrito*, a la que nos unimos porque también la conocíamos. Y la sorpresa subió de tono cuando se puso a cantar *El payador perseguido*, a la que también nos unimos, pues la conocíamos casi de memoria. Aquel comienzo nos dio moral para todo el día. Un rato parábamos para charlar y beber un trago, y otro rato seguíamos cantando, o mejor dicho escuchando a Ariel. De vez en cuando, para que él descansara, yo iba intercalando algunas canciones más de mi repertorio (las de Blas de Otero y Pablo Neruda, y las de Bertolt Brecht, *El día de San Jamás* y la *Doctrina y teoría de Galileo*, que fue coreada por todos con mucho jolgorio y alegría. Pero me retuve mucho porque pensé que aquella ocasión no había que perderla. Así que pedimos a Ariel que cantara y cantara, y conseguimos que nos dejara grabado lo mejor de su repertorio.

Para sorpresa y alegría nuestra, la mayor parte de las canciones eran desconocidas para nosotros. Allí escuchamos por vez primera *La vasija de barro*, ('*Yo quiero que a mí me entierren*'..., con su variante paródica, como la denominó Ariel, que había sido inventada durante unas jornadas de 'mentalización': *Yo quiero que a mí me entierren / como a revolucionario: / mi piel besando la tierra / y con mi fusil al lado. / Cuando la vida se pierda / tras una cortina 'e balas, / no se pierden las ideas / que encendieron las Jornadas*); la *Canción del Che Guevara*, que poco después comenzó a ser conocida y cantada en todas las reuniones y encuentros de gente de mente

abierta; la titulada *Cuando no lloren los sauces*, que une lirismo, protesta y esperanza en un mundo más justo, de la que traslado en su lugar, más adelante, el arreglo que escribí para coro mixto a 4 y conjunto instrumental, interpretada en decenas de conciertos con el grupo *Voces de la Tierra*, y la canción mejicana *Sol redondo y colorado*, con su texto contundente, en mensura romancesca, que yo llevé enseguida a mi repertorio y canté en muchísimas veladas y reuniones:

‘Sol redondo y colorado, como una bola de cobre,
a diario me estás mirando y a diario me miras pobre.
Me miras con el arado, me ves con la rozadera,
una vez en la llanura y otra vez en la ladera.
Me miras lanceando un toro, me miras guiando el atajo,
pero siempre me ves pobre, como a todos los de abajo.
Sol, que tú eres tan parejo para repartir tu luz,
habías de enseñar al amo a hacer lo mismo que tú.
No que el amo nos hambrea, nos golpea y nos maltrata,
mientras que los otros tienen una minita de plata.

Aquel día escuchamos también, y cantamos juntos, canciones que ya corrían o comenzaban a ser conocidas en Argentina, como *El rin del angelito*, del repertorio de Violeta Parra, y algunas que nos había traído Gabriel Salinas en un recital al que lo trajimos a San José Obrero: *El jangadero*, *El peoncito del mandiocal* y *Barlovento*.

Pero todavía, después de todo aquello, nos regaló Ariel un lote de canciones que nos cantaba con voz emotiva y bien timbrada, y con unas riquísimas armonías de guitarra y los más variados ritmos. Se le veía un profesional con muchas horas de vuelo y con una vocación de cantormensajero de la necesaria protesta y rebelión social, sí, pero también de la belleza de las cosas que nos pasan desapercibidas, de los sentimientos hondos, de la amistad como entrega y generosidad. Así quedaron, magistralmente cantadas y acompañadas a la guitarra, y sin tropiezos ni dudas, como están fijadas en la memoria de un profesional del canto, las primeras canciones de un repertorio del que en los años siguientes nos fueron llegando en las voces de solistas y grupos como *Inti Illimani*, *Mercedes Sosa*, *Violeta Parra*, *Víctor Jara*, *Daniel Viglietti* y otros, de los que la gente más sensible a las necesarias luchas del momento las iba aprendiendo, pero también otras que nunca habíamos oído y nunca, después volvimos a escuchar. Allí, a los que nos reunimos en aquel escondido pueblo perdido, encerrados en una casa parroquial, nos sonaron canciones que nos llegaban directamente de las fuentes donde nacieron, traídas por un cantor viajero al que tuvimos el privilegio de escuchar aquel día, como la *Canción para el amigo que está solo y espera*, *Cuando no lloren los sauces*, *La calle sabia*, *Zamba de los humildes*, *Zamba para no morir*, y todas las otras que he ido citando.

Como ejemplo y resumen de esta crónica lejana, pero todavía bien presente en mi recuerdo, que fue para mí una lección (¡para mí, que me creía buen conocedor de lo último de la canción hispanoamericana!), traigo aquí el texto de una canción que, aprendida de memoria de la grabación (ni siquiera me hizo falta transcribirla), canté después decenas de veces en infinidad de reuniones y encuentros.

LA CALLE SABIA

Ser feliz no es tan sólo una palabra,
una gran aventura lo instituye;
y la calle del sabio está cercana:
es necesario que tu pie la busque.

Ser feliz, hacerse una mirada
con instantánea reflexión de luces,
establecer el bien cada mañana,
darse cuenta que el bien no se interrumpe,
dejar en cada esquina una guirnalda,
un arco de palabras que relucen.
Decir 'Ya vengo' sin que el tono asuste,
decir 'Me voy' sin desatar la lágrima.

*Va de viaje la pena, no lo dudes,
llega un buque de sol esta mañana:
"Ser feliz, no sólo de palabra."*

(Recitando)

Esa gran aventura que instituye
la dicha, alguna vez hay que encontrarla.
¡Camina, crece, sube!
Se dice '¡Sigo!', y la tristeza huye;
se dice '¡Gano!': Júbilo en las caras
¡Hay que ganar! ¡Una calle te aguarda!

Va de viaje...

Pero todavía quedaban otras sorpresas musicales en aquel día tan lleno de ellas. A medida que íbamos pasando de un tema a otro, nuevas reflexiones e intercambios aparecían, porque nos veíamos embarcados en la misma tarea, a un lado y otro del Océano. Y para cada tema encontraba Ariel una canción adecuada. Dos ejemplos que también quedaron grabados (y que yo después canté muchas veces) lo demuestran claramente. El primero era la *Zamba del riego*, con la que Ariel nos sorprendió una vez más, cuando nos dijo que aquella subida de la carretera por la que salieron de Zamora, entre los cultivos regados por agua del canal, todavía verdes en octubre, le recordó una canción, la *Zamba del riego*, compuesta en recuerdo y alabanza al *Canal de Guaymallén*, en la provincia de Mendoza, que recoge aguas de aluvión de las últimas estribaciones andinas. Una obra vital, sin duda, para mucha gente que pudo desde entonces vivir de los cultivos de regadío, nos comentaba Ariel. Y claro, una obra que dio trabajo de peonaje a muchas gentes que tuvieron que ganar su pan laboreando para otros de sol a sol. Pues bien, este hecho tan repetido en tantos lugares, suscitó la vena musical y poética de alguien (no nos dijo el autor) que compuso la *Zamba del riego*. Traslado el texto en razón de su valor poético, aunque se me han olvidado algunos fragmentos de la melodía.

ZAMBA DEL RIEGO

Por el Guaymallén
el duende del agua va,
llevando una flor
de verde y de sol
que despertará en el riego
la voz vegetal
del huerpe que está
dormido en su paz mineral.

Se va su caudal
por el valle labrador
y al amanecer
sale a padecer
la pena del surco ajeno.
Verano y rigor
va de sol a sol
la sombra del vendimiador.

Canal fundador,
tonada del totoral,
la luna rural
te ha visto regar
el sueño de mis abuelos;
y luego entonar
con el regador
el vino sufrido del peón.

Sonar regador
algún día bajará
trayendo en tu voz
de menta y cedrón
tonadas del vino nuevo.
Entonces te irás
conmigo a cantar
cogollos de amor y de paz.

*Morada zamba del riego,
el agua te cantará
cuando ande en la voz
del vino cantor
la vendimia de mi pueblo
y suba un rumor
de acequia y canción
por el rumbo agrario del sol.*

En algún momento aterrizamos en temas rurales y comentábamos cómo la vida en los pueblos giraba alrededor del ciclo anual, y cómo los antiguos oficios artesanos tenían el doble valor de ser para los protagonistas un medio de vida, pero también, para los habitantes, un servicio que tenía por ambas partes muchos matices de generosidad, de no atenerse al 'doy para que me des'. Enseguida este tema agitó la memoria musical de Ariel y nos dejó, cantadas, otras dos joyas: dos canciones de oficios, *El herrero* y *El carbonero*, que había compuesto un grupo que se había propuesto usar de la canción para presentar a los niños las figuras 'venerables' de estos artesanos del ámbito rural, que también por allá comenzaban a desaparecer. Transcribo la *El herrero*, esta vez con texto y música, en memoria de este cantor con el que tuvimos la suerte de cruzarnos. Y también como ejemplo de buen hacer en texto y música, a los cuales se une esta vez el valor pedagógico, pues nos contaba Ariel que esas dos canciones, con otras varias, fueron compuestas con la intención de rememorar para los niños urbanitas oficios ya casi desaparecidos, que muchos de sus abuelos practicaron.

El herrero
Interpretado por Ariel, de 'Cruz del Sur' (1969)

Recitado con libertad cada frase. Acordeos apropiados.

Despiér- ta lara- ña- na el can- ta- al- ti- vo de san- tar- ti- ño y el
di - a se ofre - me- ce al son del yunque de sa- gre y ri- mo: el tri- an- fo del he -
rrer- ro, que gol- pe- a gol - pe go- na al ho- rre- ño y pa- sa. Can el mo- tal
de su- ño- ña- tad son- gá- do al sol, her- ra- for - jar
y se- ña- pa- da que ca- ñe- la paz y se- ña- can- pa- sa que ñe- ñe- al a-
mor. He - rre - ro de- ña- pa- sa- ñe, y se- ña-
sue- ño su- ña- ta sue- ñe. Tus an - ñas y mis
an - ñas an- ñan el rit- mo de un mis- mo an - ñe - la can-
tar pa- ra la vi- da por- siem- pre el tri- an- fo del a - mor y de la
paz.

Partitura de *El herrero*.

Aquel baño de canciones nos hizo comprender que estábamos ante uno de los creadores y difusores de un nuevo género de canciones en texto y música, de un nuevo estilo y contenido en el que se unían las raíces musicales de los pueblos aborígenes con las de la música española que había llegado al otro continente. Algo de ese nuevo repertorio habíamos empezado a conocer cuando escuchamos el recital de Gabriel Salinas. Leyendo lo que quedó escrito en la presentación de su disco *Canto a mi América* se cae en la cuenta de la profunda transformación que por tierras hispanoamericanas había experimentado la canción popular:

“La cultura de masas tiene su juego y su trampa. Es un mercado como otro cualquiera. Se pone a la venta lo que gusta al público, haciéndole de antemano gustar al consumidor lo que al vendedor interesa. Así se nos presentó durante mucho tiempo, y aun ahora, deformada, tamizada, falseada la canción latinoamericana por las potencias discográficas. ¡Qué falsa sería la canción, y qué pobre el pueblo, en un continente tan castigado por unas estructuras de opresión, por unas diferencias de clase tan marcadas, qué falsa sería si echara en olvido su dolor y su lucha, para cantar únicamente la bullanga y el sentimiento fácil y tópico, “las florecillas y los riachuelos, los celos y los abandonos...” Pero la canción en Latinoamérica no ha traicionado al pueblo. Nunca lo abandonó. Recordemos aquí a Violeta Parra en Chile, a Atahualpa Yupanqui en Argentina, como voces claras de esta canción fiel y compañera de los avatares y del quehacer del pueblo”.

Y por si fuera poco, todavía nos dio este argentino con raíces de alma hispana otra lección más de la amplitud de sus saberes musicales. Cuando ya cerca de la despedida yo le canté algunas de las tonadas de los cancioneros de Salamanca y de Zamora que tenía en mi repertorio, me pidió después la guitarra y comenzó a entonar la canción asturiana *Tengo tres cabritillas*, a la que nos unimos, y a la que siguieron *Tres hojitas, madre, Morito pítitón, Apañando aceitunas, El carbonero, El vito* y alguna más, con las que Ariel nos demostró, y así nos lo explicó, que había dedicado algún tiempo a conocer y estudiar la canción popular española, porque le interesaba mucho detectar las raíces hispanas de una parte del repertorio hispanoamericano. Y que en este estudio le había servido como guía la amplia antología de Rafael Benedito *Canciones folklóricas españolas*, que era conocida en Argentina. Y le sorprendió, cómo no, la coincidencia de que este gran pedagogo hubiera estado también en mis primeras letras musicales, como cuento al comienzo de esta vida de músico. En estas y otras conversaciones de tema político, nos llegó la hora de despedirnos. Habíamos estado encerrados durante siete horas. Quedaron grabadas para suerte nuestra, todas las canciones de aquel encuentro, aunque los diálogos no en su integridad, porque no teníamos más que la cinta que nos había prestado mi vecina, con su magnetófono.

Llegó, pues, el final de aquel día lleno, rebosante de buenas músicas, diálogos densos unas veces, otras chispeantes y jacarandosos, y se nos fue llegando la hora de despedirnos: los dos caminantes a su destino, yo a preparar la misa, Domingo Mañanes a sus obligaciones. Y fue entonces cuando Ariel nos confió, pidiéndonos secreto, que su situación era la de un fugitivo. Tuvo que escapar por pies de Argentina, cuando después de tres años de dictadura, el presidente Onganía acabó cargando contra los ‘desórdenes’ provocados por estudiantes y obreros. Cierto que este viaje le iba a dar la ocasión de conocer España, pero su situación era delicada.

Tenía que andar de un lado para otro hasta encontrar la ocasión de pasar a Francia, donde se iba a sentir más seguro y acogido por conocidos que iban y venían de un continente a otro. De partidos políticos no hablamos, porque por estas tierras todavía apenas habían comenzado a asomar la cabeza. Nos dimos los abrazos de despedida sin saber si volveríamos a vernos, pero con la esperanza de volver a encontrarnos algún día. Para mí, por suerte, ese deseado encuentro tuvo lugar ¡nada menos que en París!, durante mi viaje de postboda, y en un teatro en el que pudimos volver a escuchar a nuestro amigo Ariel en un concierto del grupo "Cruz del Sur", como referiré más adelante.

Un final acelerado

En cuanto a las actividades de la parroquia, ya he dicho que no me dediqué más que a ayudar todo lo que pude a quien me necesitó para algo y de todas las maneras que pude. Puse mucha intención en la predicación dominical y creo que muchos asistentes captaron los mensajes que lanzaba, que se reducían siempre a lo mismo: ser creyente es una forma de vivir, no sólo ir a la iglesia. Procuré explicar el sentido de cada rito, sobre todo de los más frecuentes: bautismos, bodas y funerales. Me tocó vivir un suceso que conmocionó al pueblo: la muerte de un niño por un disparo de escopeta de otro, a causa de un descuido del padre. La iglesia se llenó de bote en bote en el funeral. Al poco de empezar mi plática se me saltaron las lágrimas, como a todo el mundo, y tuve que cortar. Me tocó mediar a favor del padre, que sufrió una presión social insoportable. Nunca viví un suceso colectivo de aquel signo. Recuerdo también otro sermón que tuvo lugar el día de San Isidro. La procesión con el Santo, patrono de los labradores, partió de la iglesia y llegó, primero carretera abajo y después por un camino entre cebadas y trigales, hasta un lugar en que se abría un pequeño valle. Allí, era la tradición, el cura bendecía los campos, trazando simbólicamente una cruz, derramando agua con el hisopo en dirección a los cuatro puntos cardinales. Yo recordaba en aquel momento mis tiempos de monaguillo en Torresmenudas, cuando se celebraba esta ceremonia, al tiempo que se iban cantando las letanías por el camino. En el recuerdo salté más de 25 años hacia atrás. Este viejo y ancestral rito, al que se acogen los campesinos pidiendo protección contra la sequía, las inundaciones y las tormentas (después he aprendido que las danzas de paloteo están en el origen de este rito, que vienen de tiempos inmemoriales), terminaba con un sermón, que los curas siempre han aprovechado descaradamente para tratar de hacer clientela entre los incrédulos y poco practicantes que en esa fiesta veían entre los asistentes. Yo preparé cuidadosamente mi sermón, lo recuerdo todavía, centrándolo en el punto básico 'a Dios rogando y con el mazo dando'. Entre otras cosas dije: 'Si pretendéis asegurar el agua para vuestras cosechas, rezad si queréis, que no hace daño, pero poneos también a hacer pozos, que estamos en un valle en el que sale el agua a poca profundidad'. No es que yo atribuya eficacia alguna a mi sermón, pero es un hecho que cuando se va llegando a Sanzoles desde Zamora y se mira hacia la izquierda, el ancho valle que desciende suavemente hasta el Duero, donde entonces no se veía ni un pozo, se ven desde hace bastantes años varias perforaciones acuíferas y fincas de regadío:

¡Milagro, milagro de san Isidro!

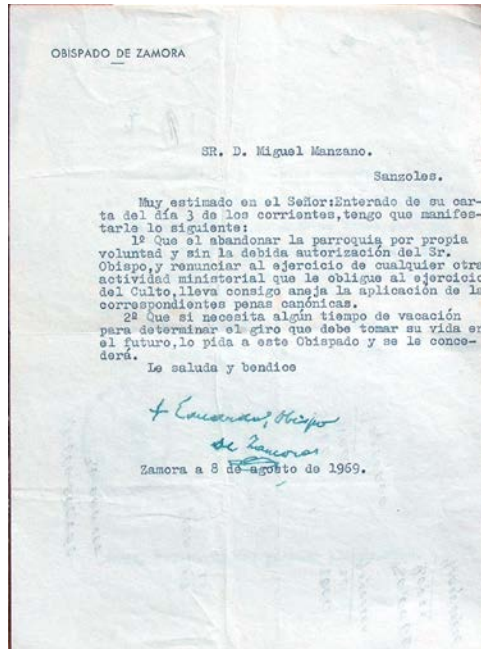
No cobré nunca una peseta, ni por bautizos ni por bodas ni por entierros ni por servicio alguno. Fui 'taxista de muchos', sin hacer a nadie competencia. Viví de algunos restos de los derechos de autor de los salmos y de mi sueldo como obrero en una fábrica de géneros de punto en régimen de cooperativa, en la que entré como socio con categoría profesional de *mozo de almacén* y con una paga modesta, pero más que suficiente para vivir, porque además percibía una nómina como párroco, más modesta aún. En relación con los Salmos recuerdo una anécdota que tiene su gracia. Terminada mi jornada de trabajo en la cooperativa, regresaba al pueblo cerca del oscurecer y tenía por costumbre dar una vuelta por algunas calles, siempre diferentes, para terminar en alguno de los bares tomando algo en buena compañía. Y un día, al entrar por la puerta, me dice un grupo de gente que allí estaban: 'Acabamos de oírle cantar en la tele, pero el que cantaba no tenía la cara de usted.' Les expliqué cómo funcionaba la publicidad en la tele, lo entendieron, y me felicitaron (lo de salir en la tele era entonces algo muy poco frecuente: gané algunos puntos.)

Hice amistad con varias familias a las que debo acogida y ayuda. No cito nombres para evitar comparaciones. Recuerdo a Arqui, que era mi proveedor de los pocos alimentos que necesitaba, y siempre tenía la sonrisa en el rostro. Un símbolo de lo que es la gente de Sanzoles. Hice amistad también con una pandilla de mozos que acudían a mi casa siempre que querían, y con otra camarilla de soltero(ne)s con los que jugaba los domingos al marro a la puerta de una bodega en la cual terminábamos merendando. (*Nota al margen:* por primera vez comí un guisado de gato, sabiendo que lo era, y comprobé que nada tiene que envidiar al de liebre; era condición 'sine qua non' para ser admitido en la camarilla.) La mayor parte de los cofrades eran ya entrados en años, y en plan de broma les dije alguna vez que al paso que iban me iba yo a casar antes que ellos (de hecho, hacia el final de mi estancia en Sanzoles ya comenzaba un compromiso mutuo de relación con Encarna Martín, la que hasta hoy es mi mujer madre de mis tres hijos). Conseguí un puesto de trabajo para dos mozas en la cooperativa y ayudé a otra, con un consejo acertado, que ella y su novio me agradecieron, a librarse de las garras de un politicastro olfateador que andaba al acecho. Y poco más. Puedo decir que la impresión que dejé fue bastante buena, excepto entre algunos practicantes de mente estrecha, que nunca se atrevieron a decirme nada, pero a los que yo notaba en la cara que mi conducta y mis palabras no les sentaban nada bien. El último domingo de julio, sin que nadie estuviera sobre aviso, me despedí con una homilía que dejó a mucha gente pegada al asiento: les dije que dejaba de ser cura por propia decisión, y que dejaba también el pueblo, del que tendría siempre un buenísimo recuerdo. Y así fue: al día siguiente una camioneta se llevó mis escasos enseres hasta una habitación con derecho a cocina que previamente había alquilado en el barrio de San José Obrero.

Nota marginal sobre un proyecto que no era música, aunque tuvo una amplia resonancia

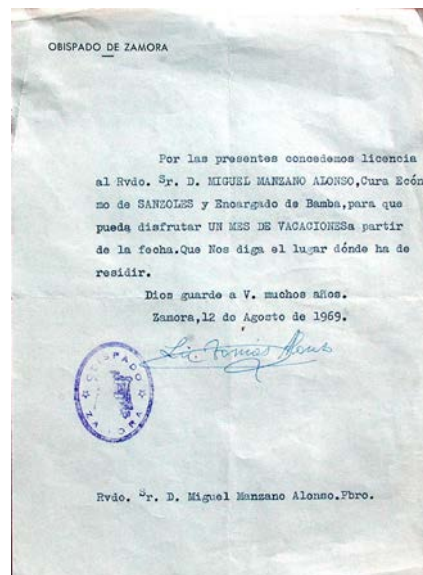
Desde el día de mi salida de Sanzoles los acontecimientos se precipitaron, como ya he relatado en el escrito *'Los años de la transición'*.

El 3 de agosto comunico al Obispo que he dejado la parroquia. El 8 de agosto el obispo me advierte en carta personal que abandonar la parroquia lleva consigo aplicación de penas canónicas. El 12 de agosto recibo nueva carta, comunicándome que puedo disfrutar un mes de vacaciones (¡sin haberlo pedido!). El 10 de septiembre le comunico al Obispo en otra carta que no se me ha entendido: mi decisión es firme. El 13 de septiembre nueva carta conminándome que, transcurrido un mes de vacaciones, el día 4 quedaré *suspensio a divinis* si no vuelvo a la parroquia. El día 4 de agosto le respondo que mi decisión es firme y que no me han

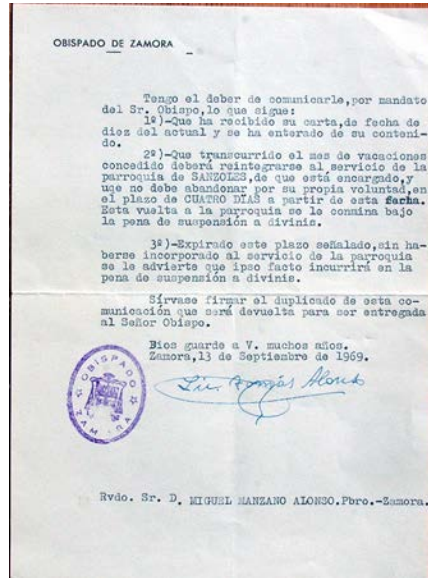


entendido: que he sido yo mismo el que me he suspendido *a divinis*, y que no se molesten en suspenderme, porque no se me va a ocurrir volver, porque el 'autocese' en mi cargo ha sido el primer paso hacia la recuperación de mi estatuto de ciudadano normal.

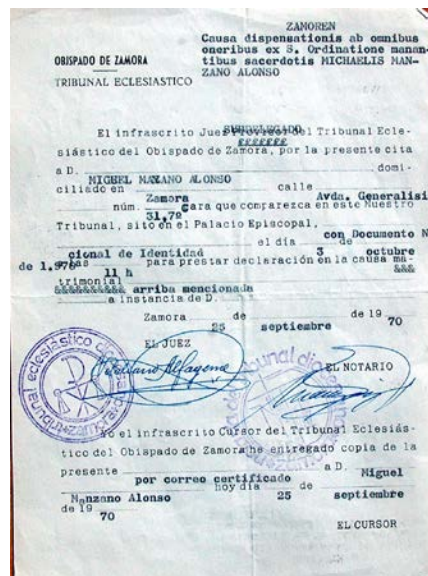
A partir del mes de febrero, poco más o menos, comencé a pensar ya en serio en mi secularización y empecé a informarme sobre asunto tan delicado y complicado (por entonces comenzaba lo que después fue una desbandada general). Me prestaron mucha ayuda en este trance dos obispos a quienes había conocido por su contacto con la HOAC: D. Mauro Rubio, obispo de Salamanca, y D. Ramón Torrella, Obispo auxiliar de Barcelona. En la forma concreta de redactar y tramitar la solicitud, que envié en febrero de 1970, me ayudó mucho Juan Arias (por entonces corresponsal de *El País* para el Concilio y especialista en asuntos del Vaticano, hoy todavía corresponsal en Brasil), de quien me hice amigo a través de una persona a su vez muy amiga de él, a la que conocí en París. De todos ellos conservo las cartas.



Pensaba yo cursar mi solicitud a través de la diócesis de Salamanca, pero D. Mauro me aconsejó que lo hiciera primero a través de mi Obispado, porque si lo hacía a través de Salamanca mi solicitud iría a rebotar hacia mi Obispado. Redacté una larga memoria, que conservo, detallando la historia de mi evolución y mi decisión de secularizarme. La envié con una carta al Cardenal Prefecto de la Congregación de la Fe. A esta primera misiva siguen dos cartas pidiendo una respuesta que nunca llegó. Mi caso se congeló en Roma, como me había pronosticado Juan Arias. Le escribo de nuevo y me dice que lo mejor es que escriba directamente al Papa, porque parecía que las cosas empezaban a moverse cuando veían que el solicitante insistía. Así lo hice, en otra carta que también conservo, con fecha 19 de mayo. Con sorpresa recibo respuesta que me llega directamente de la Secretaría de Estado del Vaticano, en la que se me asegura que *'mi instancia ha sido transmitida a este Dicasterio para el competente examen'*. Respiro, pero no me fío. Corre el tiempo, y la espera continúa.



Repentinamente, después de cuatro meses sin respuesta, recibo, con fecha 25 de septiembre de 1970, una comunicación del Obispado de Zamora en la que se me cita, en latín, para que comparezca en persona ante el Tribunal Eclesiástico del Obispado de Zamora, *CAUSA DISPENSATIONIS AB OMNIBUS ONERIBUS EX SACRA ORDINATIONE MANANTIBUS SACERDOTIS MICHAELIS MANZANO ALONSO (es decir, para el asunto de la dispensa de todas las obligaciones que dimanán de la ordenación sagrada, del sacerdote Miguel Manzano Alonso)*. Allí me presento, y el Provisor subdelegado del Tribunal, un canónigo cuyo nombre omito por respeto, al cual tengo que agradecer sus buenas formas y su claridad, me comunica que se ha recibido de Roma mi petición de dispensa, acompañada de la memoria en la que explico las causas de mi determinación, y me hace unas cuantas preguntas, sobre todo acerca de la firmeza de mi decisión, pues tienen que enviar un informe a Roma con mis declaraciones para que la dispensa pueda tramitarse. Y añade, para mi intranquilidad, que no sabían el tiempo que iba a tardar en resolverse mi petición, si es que se resolvía (creo no confundirme si aseguro que yo era el tercer caso en la diócesis, y que los dos que me antecedieron tenían muy poco que ver con el mío).



Salí de allí con un rayo de esperanza metido entre nubarrones. Y de nuevo a esperar. Pero esta vez ya tomé las cosas con más calma. De nuevo me centré en las músicas que por entonces tenía pendientes, a

saber, los discos *'La noche del Justo'* y *'El mundo es mi casa'*; hice mi mudanza a un piso de renta barata; ejercí como secretario de una cooperativa de viviendas (que denominamos *Cañaveras*, en memoria de la canción que tantas veces habíamos entonado), en la que pude tomar parte como socio-propietario de una casa, gracias a los últimos coletazos de la venta de los *Salmos para el Pueblo*. Seguí trabajando en jornada seguida de 7 horas en la otra fábrica-cooperativa de la que también era socio, y colaboré con más libertad en las tareas del Desarrollo Comunitario del barrio de San José Obrero, donde quedaba como superviviente del trío disuelto por el Obispo mi amigo Ángel Bariego.

Y por fin otro medio año después, al final de la primera semana de febrero, recibo una llamada de teléfono del Obispado (nada de papeles), comunicándome que pase por las oficinas, porque se ha recibido una comunicación de Roma, relacionada con mi petición de dispensa. Llegué allí con las piernas temblando y ya fui recibido, no por el canónigo que me atendió la vez anterior, ni tampoco por el Obispo, ¡faltaba más!, sino por el Ilmo. Sr. Deán de la Catedral, Dr. D. David de las Heras (no sé qué cargo ostentaría en la Curia Diocesana), que me comunicó de palabra (nada de papeles, ni siquiera me los enseñó) que se había recibido el documento de mi dispensa, y que su recomendación era que me fuera a vivir a otro lugar lejano, para evitar el escándalo. Recuperando respiración y fuerzas le respondí con toda la firmeza que no sólo no me iba a ausentar de Zamora, sino que estaba esperando la dispensa para casarme en cuanto llegara. Conteniendo visiblemente su ira (ya estaba al corriente de este dato, que yo mismo había comunicado en mi petición a Roma), me dijo que el matrimonio tenía que ser secreto, y no en una iglesia. Repliqué que yo no tenía nada que ocultar, y él, como fría despedida (¡no iba a ser cálida, claro!) me dijo que tuviera muy en cuenta que nadie se enterara, si no quería complicaciones. Y que cuando necesitara la partida de matrimonio tenía que acudir al Juzgado Central, en Madrid (nada de papeles). Contento como unas pascuas fui a comunicar la noticia a mi compañera y a la gente más próxima. Todos se alegraron, menos mis padres y mis hermanas, como era lógico. Menos mal que mis tres hijos todavía llegaron a tiempo para hacerles pasar unos años muy felices (como felices habían sido viéndome cantar la primera misa, pero de otro modo). Del resto de lo que ocurrió aquellos días, incluida mi boda (con cura, pero sin papeles, sin velas, sin sermones, sin padrino y madrina, sin marcha nupcial...), que tuvo lugar el día 13 de febrero, a las 9 de la noche, en casa del mismo canónigo que me había leído el primer comunicado, ya he contado todos los detalles en páginas anteriores, en el relato *Los años del cambio*, y no procede repetirlo aquí.

Con esta ceremonia privada, simple y rápida, 'doméstica' y sin músicas apropiadas, me convertí de *sacerdos in aeternum* en *ex-cura para siempre*.

Con este relato doy fin al largo tramo, dividido en 13 episodios, que considero uno de los más fructíferos y variados en mi oficio de músico, en lo que ese oficio tiene de creativo, de inventor de músicas. Oficio que, a excepción de esta época, siempre alterné con el de enseñante, al que tuve que volver para ganarme mi vida, como iré contando a partir del siguiente tramo.