Editorial

Nuestro homenaje al Padre Nemesio Otaño, S. J.

Dos fechas luctuosas han quedado marcadas en el año 1956, que son dos pérdidas irreparables para la música sagrada. Dos religiosos enteramente consagrados a Dios por su vocación religiosa y a la música sagrada por vocación artística, han sucumbido en el campo del honor: el Padre Nemesio Otaño, S. J., y el Padre Fray José Antonio de San Sebastián, capuchino. TESORO SACRO MUSICAL no puede olvidarlos y desea tejer una corona de siemprevivas para depositarla en su sepulcro.

Queremos tributar hoy un homenaje sencillo, pero también cordial, al Padre Otaño, gran organizador de los Congresos Nacionales de Música Sagrada, fundador y director ilustre de «Música Sacro-Hispana», director del Real Conservatorio de Música de Madrid, maestro consumado en la composición sagrada, forjador de toda una generación de músicos, portaestandarte de la música sagrada en España durante este último medio siglo.

«TESORO SACRO MUSICAL»,
HEREDERO DE «MUSICA SACRO-HISPANA»

TESORO SACRO MUSCIAL está íntimamente ligado con la memoria del llorado maestro, Padre Nemesio Otaño. Porque TESORO SACRO MUSICAL no es más que una prolongación de la revista fundada por el Padre Otaño, «Música Sacro-Hispana». Es verdad que nuestra revista nació en 1917, cuando «Música Sacro-Hispana» se hallaba en su época más gloriosa. En sus comienzos, nuestra revista, con el sugestivo epígrafe de TESORO MUSICAL, no tenía más finalidad que surtir de sana y abundante música a los organistas y directores de nuestras parroquias, conventos, colegios y centros católicos de enseñanza. TESORO MUSICAL venía a ser como un suplemento de «Música Sacro-Hispana», que publicaba obras más artísticas, de mayor dificultad y para coros avezados en cuestiones musicales. «Música Sacro-Hispana» era respecto de TESORO MUSICAL lo que ahora es TESORO SACRO MUSICAL respecto de MELODIAS.

En 1922 «Música Sacro-Hispana» sucumbía gloriosamente en la misma brecha combatiendo por la buena causa; su desaparición dejaba un vacío difícil de llenar, e imposible con una revistita como TESORO MUSICAL. Eran muchos los músicos y amantes de la música sagrada que reclamaban insistentemente la aparición de una revista que prosiguiera la labor llevada a cabo por «Música Sacro-Hispana». El Padre Luis Iruarrízaga, «accediendo a la cariñosa invitación y violencia de sus amigos, al requerimiento de varios señores Obispos y del Superior General de su Congregación», dió nuevo rumbo al TESORO MUSICAL, convirtiéndolo en revista similar a la fundada por el Padre Otaño, con el nombre de TESORO SACRO MUSICAL. «Es un hecho innegable, escribe el Padre Luis Iruarrízaga al hacer la presentación del primer número que apareció en el mes de marzo de 1925, es un hecho innegable que de unos años acá la música religiosa ha evolucionado notablemente en el sentido artístico y litúrgico, y que de día en día va tomando un desarrollo verdaderamente prodigioso. A ello han contribuído las incesantes y valientes campañas sostenidas por las revistas «Música Sacro-Hispana», fundada y dirigida por el Padre Otaño, que ha tenido el honor de sucumbir gloriosamente en pleno campo de batalla al pie del cañón; «Biblioteca Sacro-Musical», sostenida por Ildefonso Alier y dirigida por el malogrado P. Villalba y que por causas de diferente índole hubo también de morir prematuramente. La única revista musical que ha permanecido en pie es el TESORO MUSICAL, que sale hoy con notables mejoras, pujante de vida y dispuesto a trabajar denodadamente en el gran campo que el Padre de Familias le ha deparado.»

En este mismo primer número de TESORO SACRO MUSICAL escribía jubiloso el gran maestro mallorquín, Rvdo. D. Juan María Thomas, Pbro.: «Gaudeamus omnes in Domino! Esta exultante frase litúrgica que tantas veces repite la Iglesia es la que asoma a mis labios como primera y más espontánea manifestación

de los sentimientos de intensa alegría que en todos los músicos españoles despertará, sin duda, la aparición de este primer número de TESORO SACRO MUSICAL». En efecto, era necesaria una revista «cuya lectura fuera, nos dice el mismo ilustre compositor, como una lección metódica y un alimento cotidiano»; y proseguía: «cuando apenas hay nación que no cuente por lo menos con media docena de revistas musicales; cuando ellas se multiplican y se especializan más y más y en las diversas ramas de la cultura musical... ¿era tolerable, era decoroso que España siguiera careciendo de «una sola» revista de música sagrada?». «TESORO SACRO MUSICAL, terminaba diciendo don Juan María Thomas, viene al mundo para ser a un tiempo órgano, propulsor y propagador de nuestra vida y de nuestras energías. Sabido es que no se trata de una empresa nueva sin preparación ni antecedentes. Venimos a continuar una obra sólida y brillante, levemente interrumpida». Con estas últimas palabras se alude claramente a «Música Sacro-Hispana».

TESORO SACRO MUSICAL ha sido el que ha recibido la herencia que dejara el Padre Otaño, quien siguió atentamente la marcha ascensional de nuestra revista, alegrándose de sus triunfos como si fueran propios. El día 3 de noviembre de 1954, cuando el Padre Otaño se hallaba herido de muerte, sin ninguna esperanza humana de salvación, nos escribía una cariñosa carta de su puño y letra, que la publicamos en otra parte de este número, en la que nos decía textualmente: «Aprovecho esta ocasión, que se me ha presentado inesperadamente (hoy tengo un buen día), para felicitarle a usted muy sinceramente, de lo bien que lleva y presenta usted la revista. Conozco bien el percal». Estas palabras espontáneas del Padre Otaño, escritas sin que de nuestra parte hubiera participación alguna, nos llenaron de gozo el corazón y nos animaron a proseguir el camino emprendido con nuevo ardor y mayores entusiasmos.

LO QUE FUE EL PADRE IRUARRIZADA PARA EL PADRE OTAÑO

El interés del Padre Otaño por nuestra revista se explica perfectamente por las estrechas relaciones que le unieron con el Padre Luis Iruarrízaga. Los dos se conocían muy a fondo, los dos apreciaban en su justo valor los grandes talentos que el Señor había repartido entre ellos, los dos se guiaban por los mismos fines elevados en su apostolado musical. No es extraño que se quisieran como dos hermanos.

El Padre Iruarrízaga y el Padre Otaño tenían el mismo temperamento artístico y en las obras sencillas emplearon durante mucho tiempo los mismos procedimientos. Pero en sus grandes composiciones siguieron diferentes rumbos; mientras el Padre Otaño se adentra por los laberintos más intrincados de la técnica musical y parece bastantes veces no satisfacerle sino pentagramas abarrotados de notas, el Padre Iruarrízaga se mantiene casi siempre en un ambiente sencillo donde no se respira más que fragancias exhaladas por flores que nacen espontáneamente de su fecunda inspiración, logrando con acordes de solo tres notas, grandes efectos de sorprendente modernidad. El Muy I. Sr. D. José Artero, Pbro., hizo la crítica de las bellísimas «Melodías eucarísticas» del P. Iruarrízaga; en ella refleja exactamente el estilo de este gran compositor: «Modernísimas y tradicionales, juntan una melodía fácil, asequible y fina, con una vestidura audaz en el fondo, naturalísima en la sustancia, segura en la técnica, y todo sin traspasar las posibilidades de los humildes. ¡La ardua conquista de lo fácil sin lo trivial, de lo audaz sin lo detonante, de lo personal dentro de la universalidad del arte sacro!». Eso fué toda la producción musical del Padre Luis Iruarrízaga: sencillez y audacia.

Sin embargo, y a pesar de esta diferencia de estilos, al Padre Iruarrízaga entusiasmaba la música del Padre Otaño. Tenía horizontes amplios su espíritu. Tenemos tres pruebas en la mano que corroboran nuestro aserto.

En los grandes conciertos que el Padre Iruarrízaga organizó y dirigió en Madrid durante varios años seguidos, quiso incluir el «Ave María» a cinco voces mixtas del Padre Otaño, que por ser obra perfectamente escolástica y un modelo de clasicismo moderno, fué colocado al lado de obras clásicas de los siglos XVI y XVII. Hemos oído referir varias veces que el Padre Iruarrízaga cambió algunas indicaciones expresivas señaladas en la partitura del «Ave María» por el Padre Otaño, y que éste quedó sorprendido por estas innovaciones que hacían más bella la obra.

En 1916, año en que se ordenó de sacerdote el Padre Iruarrízaga, fué a Comillas durante la Semana Santa para visitar al Padre Otaño y oír cantar a la Schola Cantorum comillense, formada y dirigida por el Padre Otaño. Dos años más tarde, el Padre Iruarrízaga expresaba su admiración en «Ilustración del Clero» sobre la profunda impresión que le había causado el canto del «Miserere», compuesto por el Padre Otaño en sólo dieciséis horas mal cumplidas, según propio testimonio: «No puedo menos de llamar la atención de nuestros compositores, son palabras del Padre Iruarrízaga, sobre esta nueva obra del P. Otaño, que en mi opinión supone un avance gigantesco en el empleo de fórmulas y procedimientos, absolutamente desusados hasta hoy en la música religiosa. No

cabe duda que la partitura del «Miserere» señala decididamente nuevos derroteros en el arte religioso vocal. Y creo yo que esta manera es ya definitiva, cierta y consistente en el Padre Otaño. Aquí la técnica, aunque novísima en lo que se refiere a la harmonía y contrapunto, está siempre gobernada por una voluntad poderosa, movida por la clarividencia de un ideal perfectamente concebido, y no por caprichos injustificados, o por un libre y reprensible abandono de la imaginación. La orientación completamente nueva de esta interesante y curiosa obra merece que sea ella estudiada seriamente y con toda reflexión... El Padre Otaño se ha mostrado en este «Miserere» un verdadero coloso como técnico y como artista. Poseído de profundo sentimiento dramático (dentro de lo que cabe en el género destinado para el culto) ha hecho una obra de enorme peso, cuyas sonoridades llenas de novedad y grandiosidad suavemente subyugan el ánimo del que las escucha. Hace dos años tuve el placer de escucharlas, y aun no se ha borrado la impresión que en mi ánimo dejaran los acentos conmovedores de esta partitura, digna de figurar al lado de las geniales producciones de Brahms y de Max Reger».

En el mes de octubre del año 1926, sólo dos años antes de su luctuosa defunción, hacía el Padre Iruarrízaga una extensa crítica del «Himno a San Pedro Canisio» en TESORO SACRO MUSICAL. Oigamos sus ponderadas palabras: «El dibujo mismo de su portada, comienza diciendo, muy del día por cierto, nos demuestra ya el carácter de esta obra, para mí de las más simpáticas del Padre Otaño. La actitud dulcemente austera, que la mano del dibujante, émulo del propio Greco, ha sabido plasmar, en la figura del Santo Doctor, resulta fiel reflejo del ambiente ascético, grave y severo de que está saturada la composición musical. El fondo sonoro de los primeros compases del Himno está hábilmente elaborado dentro de un marco tritonal, en cuya parte superior se destaca suavemente el séptimo modo gregoriano... En la parte final del coro y en la estrofa hay una frondosidad sonora que encanta y subyuga».

Sin embargo, a fuer de sincero y desbordando nobleza de su gran alma, no tiene inconveniente en señalar alguna pequeña deficiencia en la estructuración de las voces y del órgano: «Aunque el equilibrio tonal está muy bien amparado por el órgano, conviene sin embargo tener gran cautela en la debida ponderación de los sonidos encomendados al cuarteto vocal, ya que sólo así puede obtenerse el éxito a que son acreedoras esta clase de composiciones. No obstante, si el autor se hubiera decidido a establecer alguna mayor autonomía entre las voces y el órgano (en su región central), creo que nada habrían perdido de su eficacia las primeras y hubiera ganado la obra en riqueza y colorido». Vuelve el Padre Iruarrízaga sobre un tema que le obsesiona, el diatonismo: «Pero la simpatía que esta obra ha despertado en mí obedece sobre todo a su orientación «moderna», precisamente en el terreno del «diatonismo». Expone a continuación sus ideas sobre tan importante asunto, y termina con estas palabras: «Estas consideraciones, que para mí son arraigadas convicciones, me las ha sugerido el Himno del Padre Otaño, a quien le felicito calurosamente por esta su bellísima producción».

El Padre Iruarrízaga comprendía al Padre Otaño; le entusiasmaba sus composiciones musicales y exteriorizaba la impresión y el placer que ellas le habían producido.

LO QUE FUE EL PADRE OTAÑO PARA EL PADRE IRUARRIZAGA

Dando vuelta al cuadro que acabamos de delinear sobre las amigables relaciones que el Padre Iruarrízaga guardaba para el Padre Otaño, pasemos ahora a contemplar las que el Padre Otaño sostuvo con el Padre Iruarrízaga.

El Padre Luis Iruarrízaga era un niño cuando el Padre Otaño llenaba los ámbitos de la nación, aunque tampoco el Padre Otaño había pasado todavía los humbrales de la juventud, ya que no llevaba más que once años al Padre Iruarrízaga. Sólo hacia el año 1912, cuando el Padre Iruarrízaga contaba veintiún años escasos, comenzó a publicar su producción artística. Y fué precisamente en «Música Sacro-Hispana» del Padre Otaño donde templó sus primeras armas.

El Padre Otaño quedó asombrado ante las composiciones musicales que le enviaba el Padre Iruarrízaga para la revista. En ella fueron apareciendo pequeñas piezas para armonio y composiciones sagradas de amplios vuelos, como el «Viderunt omnes fines terrae», a cuatro voces de hombre y órgano, que tiene el grandioso y arrebatador «quia hodie descendit lux magna»; o las dos piezas de Navidad «Quem vidistis, pastores?» y «O magnum mysterium», a tres voces mixtas y órgano, rebosantes de gracia y armonía, que llenan todo un número de «Música Sacro-Hispana« (diciembre de 1915).

El Padre Otaño no conocía personalmente al Padre Iruarrízaga y juzgando tan sólo por los frutos dedujo que su autor era maestro consumado en armonía, contrapunto y composición, encanecido por los años, o a lo menos, hombre ya maduro en edad. Aprovechando una ocasión propicia fué a visitarle al Colegio Mayor que los Hijos del Corazón de María tienen en Santo

Domingo de la Calzada, Logroño, donde se encuentra la hermosa iglesia de San Francisco, obra del inmortal Herrera, que tanto inspiró a nuestro genial músico. Preguntó por el Padre Iruarrízaga, pero le contestaron que allí no había ningún «Padre» Iruarrízaga, sino tan sólo un «señor» Iruarrízaga que cursaba sus estudios teológicos. Insistió el Padre Otaño en que quería hablar con un llamado Luis Iruarrízaga, gran músico religioso, del cual había publicado bastantes composiciones, y que a juzgar por ellas debía ser de edad madura. «Efectivamente, le respondieron, el señor Iruarrízaga es el director de música del Colegio teologado y casi todo lo que se ejecuta en nuestra iglesia de San Francisco es de él, pero el señor Iruarrízaga no cuenta más que veintitrés años y le faltan casi dos años para terminar su carrera y recibir la ordenación sacerdotal.» El asombro del Padre Otaño llegó a su límite máximo al enterarse de esta sensacional noticia y al tener delante de sí a un joven espigado de casi dos metros de altura, de robusta naturaleza, con ojos inquietos de artista, que se expresaba con cierta dificultad en español, pero que lo hacía con vehemencia y con espíritu arrollador. Desde aquel momento el Padre Otaño amó al Padre Iruarrízaga como se ama a un hermano.

El Padre Iruarrízaga no había cumplido sus treinta y siete años, tenía exactamente treinta y seis años, siete meses y dieciocho días cuando caía herido mortalmente en esta casa generalicia de Madrid, Buen Suceso, 22, a consecuencia de una embolia traidora. Grande fué la consternación de toda la comunidad religiosa y de sus amigos, que eran muchos, particularmente de su querido discípulo, y en la actualidad Obispo Auxiliar de Madrid-Alcalá, Excmo. Sr. Dr. don José María García Lahiguera, y del Padre Nemesio Otaño. Se nos ha referido repetidas veces que el primer telegrama de pésame llegado a la comunidad por la muerte del Padre Iruarrízaga fué el del Padre Otaño.

A los cinco meses de la muerte del Padre Iruarrízaga, en el número extraordinario de la revista trimestral «Estudios Eclesiásticos», escribía el Padre Otaño un concienzudo estudio con ocasión del 25 aniversario del «Motu Proprio» de San Pío X sobre la música sagrada. En él dedica un elocuente párrafo a la memoria de su fiel amigo, el Padre Luis Iruarrízaga. Sus palabras no tienen desperdicio: «El P. Luis Iruarrízaga, único hombre que, desaparecido todo movimiento exterior en la línea trazada por los Congresos, se ha sostenido en estos seis últimos años al frente de su revista TESORO SACRO MUSICAL, en el campo de las actividades exteriores, ha fallecido a los treinta y siete años, el día 13 de abril de este año de 1928, en plena juventud, en el momento más interesante de su vida de compositor. Espíritu muy aireado, alma noble y sana, su voz robusta y bien timbrada se dejaba oir por toda España, sostenida por entusiasmos tan grandes como su corazón, enormemente bueno, comunicativo y templado. Fué un terrible trabajador, más que un organizador; como compositor era un navío de alto bordo, que, para desgracia nuestra, ha naufragado en los primeros viajes. Su muerte ha sido para mí una de las más dolorosas e imprevistas sorpresas de mi vida». Difícilmente se puede expresar mejor el cariño que se tiene por un amigo. Así amó el Padre Otaño al Padre Iruarrízaga.

El Padre Nemesio Otaño y el Padre Luis Iruarrízaga fueron dos religiosos; mejor, dos hermanos de raza; más aún, dos hermanos gemelos que tuvieron una misma finalidad en su vida, la restauración de la música sagrada, y que emplearon idénticos medios para conseguir esta restauración tan anhelada.

¡Descansen en paz los dos grandes Apóstoles de la música sagrada en España!

Tomás de MANZARRAGA, C. M. F.
Director de TESORO SACRO MUSICAL

Con la muerte del P. Otaño ha desaparecido de entre nosotros una figura preeminente de la música sagrada española. Un dinamismo fuerte y constante, guiado por clara y práctica inteligencia y caldeado por el amor al puro arte, fué la característica de toda su vida. Por esas mismas cualidades, pudo reconocer todo el ambiente musical sagrado de nuestra patria y encauzarlo derechamente hacia un fin auténticamente litúrgico.

Con sólo la revista Música Sacro-Hispana **tendríamos ya un magno argumento de su prodigiosa actividad.**

Especializado en el folklore, creó una serie de melodías sencillas y llenas de unción que constituyen un repertorio perenne para nuestros templos; y conociendo a fondo las voces, pudo escribir obras polifónicas de grandes vuelos, llenas de severa unción. Por manera inesperada, tuve el consuelo de poderle ver poco antes de morir y acompañarle en su entierro, que constituyó una gran manifestación de duelo. Descanse en paz ese gran benemérito de nuestra música sagrada.

ANTONIO MASSANA, S. J.
Compositor

El R. P. Nemesio Otaño, S. J., organizador y compositor

Me disponía yo a partir de Roma para San Sebastián el 30 de mayo del presente año, cuando me llegó la fatal noticia. «El Padre Otaño ha muerto.» A pesar de que, dado su estado de salud, la noticia no podía hacerse esperar mucho tiempo, he de confesar que me impresionó profundamente. Desgraciadamente por muy veloz que fuera el avión que me trasladaba a España, llegaba ya tarde para asistir a las honras fúnebres que en aquella misma mañana se celebraban en San Sebastián.

Se me piden unas líneas o un artículo sobre el Padre Otaño. He de decir sinceramente que el encargo lo acepto con gusto, pero al mismo tiempo con cierto temor que pudiéramos llamar reverencial. Al Padre Otaño le he querido siempre sinceramente y le he admirado profundamente. Su figura es verdaderamente grande y se ha levantado magnífica sobre todas las pequeñeces que rodean frecuentemente a los grandes hombres. Las sombras que en tantas ocasiones quizás le rodearon, no hicieron más que poner bien de relieve sus méritos y su grandeza de ánimo. Sobre ellas brilló su talento y su fuerza de voluntad. Fué desde joven un «batallador» infatigable, y por sus propios méritos y «voluntad de vencer» salió adelante en la batalla de la vida.

No voy a enumerar sus obras y empresas. Están en la memoria de todos y no hay más que abrir un diccionario de música para encontrarlas compendiadas allí. Si he de ser sincero, una de las cosas que más he admirado siempre en el Padre Otaño es su temple de ánimo y su energía de voluntad indomable ante todas las dificultades.

Un temperamento así, puesto al servicio de la música, pudo llevar adelante campañas tan difíciles y formidables como la restauración de la música religiosa en España, cuando aún era un joven estudiante. A los veinticinco años trabajaba ya intensamente en esta labor y preparaba el primer Congreso Español de Música Sagrada que se celebró en Valladolid en 1907.

Su gran obra y la que llevaba más en el corazón fué la que realizó en la Universidad Pontificia de Comillas durante nueve años (1910-1919). La formación musical del clero, tan abandonada en aquellos tiempos, tuvo su primer plantel bajo su dirección y surgió pujante y vigorosa aquella magistral «Schola Cantorum» que llenó pronto con su fama todo el mundo y a su lado una pléyade de jóvenes sacerdotes, sus fieles colaboradores que llevaron después por toda España y por el mundo aquella semilla de apostolado musical bien fundamentado.

Por haber recogido yo esta herencia preciosa y haberla tenido que cultivar durante largos años, he podido darme cuenta perfecta de la trascendencia e importancia de la empresa y de los sólidos fundamentos puestos por el talento y energía del Padre Otaño. Fué en aquellos años también cuando la revista «Música Sacro-Hispana», fundada por él el año 1907, toma un gran incremento y sus mejores alumnos comienzan a colaborar asiduamente en tan excelente palestra.

Después, y por una serie de eventualidades e imperativos de tiempos difíciles, el Padre Otaño aparece en diversos puestos, pero siempre la obra de Comillas es la que considera verdaderamente «suya» y la que «permanece». Donde quiera que va es siempre el apóstol incansable de la música religiosa, el alentador de jóvenes artistas, el orientador y el mantenedor de nuevas empresas.

Por fin, pasada la tormenta y los años de la Cruzada, aparece el Padre Otaño al frente del Conservatorio de Música de Ma-

drid, última de sus importantes actividades. El Conservatorio de Madrid no podrá olvidar nunca que el Padre Otaño fué quien le dotó de los espléndidos locales de que ahora dispone, después de haber estado tantos años errante y sin una instalación digna.

Y ahora una palabra sobre el Padre Otaño, compositor. Aquí es donde la crítica puede y debe entrar imparcial. Yo podría ser juzgado tal vez de parcial; posiblemente de atrevido al querer enjuiciar al gran Maestro, de quien ciertamente no recibí lecciones directas, pero a quien consideré siempre como mi mejor consejero y mentor.

Debo decir ante todo que la obra del Padre Otaño como compositor es desgraciadamente muy poco conocida aún. Cierto es que sus canciones religiosas en estilo popular han dado la vuelta al mundo. Estas canciones, cuya mejor selección ha sido tal vez recopilada en el repertorio «Sal Terrae» y en el repertorio «Comillés», están llenas de un gran sentido religioso dentro de su extrema sencillez. Su difusión en el pueblo fiel y en las solemnidades religiosas fué rapidísima y hace ya muchos años que han sido algunas traducidas a lenguas extranjeras y se ejecutan en países tan lejanos como la China y el Japón.

Por el contrario existe entre la producción del Padre Otaño un gran número de composiciones musicales, principalmente religiosas, de intachable y admirable construcción y de una inspiración sagrada indiscutible, que apenas son conocidas. Es verdaderamente lamentable el hecho, por cierto no exclusivo de este gran compositor. ¡Cuántos valores de nuestros autores antiguos y modernos yacen muertos en empolvadas estanterías, esperando una mano solícita que los dé a conocer!

Me vienen ahora a la memoria obras tan magníficas como el gran «Miserere», a cinco voces, y el «Venite Populi», para gran coro y órgano, compuestas y editadas en los años de su residencia en Comillas y que aún son prácticamente desconocidas del mundo musical.

Con gran alegría hemos visto editado muy poco antes de su muerte el gran motete «Tota Pulchra» para coro mixto y órgano, una de las obras más significativas de la última época del Padre Otaño. Muy pocos días antes de escribir estas líneas, recibí en mi despacho la visita del Gerente de la «Casa Schwann», importante Editorial de Música de Düsseldorf, a quien mostré la citada obra, cuya partitura impresa acababa de llegarme. Quedó realmente maravillado y expresó su sorpresa al leer la partitura y comprobar sus procedimientos de excelente técnica moderna.

Si lanzamos una mirada de conjunto a lo que va de siglo, no hay duda que la figura del Padre Otaño se levanta al lado de la de D. Vicente Goicoechea como un símbolo en el nuevo resurgimiento de la música religiosa de la moderna escuela española; dos figuras cumbres que han tenido su influjo sobre la generación actual de compositores de música sacra.

Las obras del Padre Otaño resisten seguras el más severo examen de la crítica; son obras seguras de sí mismas, de perfecta construcción, ajenas a toda vulgaridad, siempre de gran distinción, aun en el manejo de temas popularizados de escaso interés, que él sabe realzar y transformar sabiamente, como en la gran «Marcha de San Ignacio de Loyola».

En el género profano aparece la mano maestra, sobre todo en sus grandes Coros para voces mixtas, como la «Suite Vasca», «La Montaña», «El Calangrejo» y tantos otros.

Cerramos estas líneas forzosamente breves e incompletas, haciendo votos porque pronto veamos publicadas las obras musicales del Padre Otaño, y asimismo su vida, tan interesante como alentadora para la presente y futuras generaciones musicales.

JOSÉ IGNACIO PRIETO, S. J.
Profesor en el Instituto Pontificio de Música Sagrada en Roma.

Datos biográficos del P. Nemesio Otaño, S. J.

A las seis y cuarto de la mañana del 29 de abril de este cuarto centenario de la muerte de San Ignacio se extinguía dulcemente para la tierra, en nuestro Colegio de San Sebastián, aquella vida del P. Otaño, rica en realizaciones de la mayor gloria de Dios dentro de la música sagrada.

Compositor precoz

Nacido en Azcoitia (Guipúzcoa) el 19 de noviembre de 1880, y habiendo perdido en temprana edad a su padre, médico muy afamado de la villa, a los cuatro años pasa a vivir con sus tíos, los señores de Itarte, en Escoriaza. Niño en extremo precoz, a los seis años empieza el solfeo, a los ocho el piano, y a los once el órgano. Sus primeros maestros de música fueron los organistas de Escoriaza, Azcoitia, Zumárraga, junto con algunos profesores de San Sebastián, en las temporadas que durante el año pasaba con sus tíos en esas poblaciones de Guipúzcoa. Don Victoriano Balerdi, ilustre organista de Mondragón, le dió algunas lecciones y consejos, mientras permanecía en Escoriaza.

Todos los veranos pasaba bastantes días junto a su madre y sus hermanos en Azcoitia, y su primo, Dr. D. José Eguino, actual Obispo de Santander, nos comunica en reciente carta que su canción favorita, cuando era niño de ocho o nueve años, era la melodía de los conocidos versos Orra sei berso kale garbitzalleari. «*Cuántas veces la tocamos a cuatro manos él y yo*», *añade el Prelado.*

De 1891 a 1896, alternando con sus estudios literarios, se dedica especialmente al piano y al órgano, y en 1894 era ya organista en la Preceptoría de Baliarráin, y requerido como tal de las parroquias circundantes. Por ese tiempo adquiere las primeras nociones de harmonía con el presbítero D. Faustino Sarasola, discípulo de Gorriti, y en el curso de 1895-1896 le confían la dirección del coro. Sus primeros tanteos de composición son de esta época: recordamos unas Letanías *suyas a cuatro voces, de 1894, y un* Zortziko *para piano, de 1895.*

Jesuíta-músico en Loyola, Burgos y Oña

El 30 de agosto de 1896 entra a los quince años en el Noviciado de Loyola, y a pesar de su poca salud es admitido dos años después, el 8 de septiembre de 1898, a los votos primeros de la Compañía. Para justificar este paso, su Rector y Maestro de Novicios de Loyola, el santo P. Tomás Ipiña, habla de él a sus consultores de la casa y al reverendo P. Provincial como de un predestinado para la música sagrada.

Con sus primeros estudios humanísticos por otros dos años en la Compañía, alterna las prácticas musicales como organista de la Basílica de Loyola, familiarizándose con las obras de los grandes autores de órgano en el magnífico modelo Cavaillé-Coll, que posee el Santuario. En ese mismo órgano y en el de Santa María de San Sebastián le había oído tocar en 1896 al Maestro Guilmant, despertándose entonces su gran afición a ese instrumento. Un jesuíta alsaciano, condiscípulo suyo, el P. Agustín Waldner, buen organista y sólidamente educado en la escuela ceciliana de Ratisbona, fué el primero que le orientó en el género religioso y en el culto a Juan Sebastián Bach. En Loyola escribió varias composiciones religiosas y una colección de canciones para veladas, titulada Ritmos, *inutilizada más tarde por su autor.*

Trasladado luego a Burgos para completar sus estudios literarios, y encargado de la dirección del coro de nuestra iglesia de la Merced durante los años 1900-1901, trató íntimamente con el Maestro Federico Olmeda, y recibió de él consejos y orientaciones muy sabias en la composición, dirección y el folklore. Tuvo también a su servicio a un notable trompa del cuerpo de alabarderos, D. Benito Sánchez, quien adquirió una práctica instrumental, que le había de ser muy provechosa en su vida. Escribió varias obras religiosas a coro y orquesta para las principales solemnidades del año, y dirigió algunas misas y obras de Haydn, Mozart, Cherubini y Gounod, con grande éxito en nuestra iglesia. Era la época que él había de calificar de desorientación *en su vida dentro de la música sagrada.*

De Burgos pasa al Colegio Máximo de Oña, para cursar en él los estudios de Filosofía y Ciencias, de 1901 a 1903, y su quebrantada salud llega a preocupar y a inspirar serios temores a los Superiores. Sus largas estancias obligadas en la enfermería le permiten leer el archivo musical de la casa, copioso en oratorios clásicos, óperas y literatura pianística. Entonces estudia por primera vez los oratorios de Bach, Händel, Mendelssonh y Gounod, las óperas de Verdi y de Wagner, y con singular preferencia la literatura pianística de Beethoven, Schubert y Chopín. Ya entonces asombraba su memoria musical, capaz de reproducir al piano obras enteras.

Discípulo de Goicoechea. Dirige el Primer Congreso de Música sagrada española

Cursados ya sus estudios de Ciencias y de Filosofía, va a hacer sus prácticas de Magisterio, a la

vez que se repone en su salud, al Colegio de San José de Valladolid, y por orden de los Superiores se dedica muy seriamente al estudio de la música, después de haber dado un informe muy favorable de sus disposiciones para el arte D. Vicente Goicoechea, gran compositor y Maestro de Capilla de la Catedral vallisoletana. Estos cuatro años, que van de 1903 a 1907, son decisivos en la vida del P. Otaño, y la Providencia de Dios le depara en la capital castellana maestros y guías extraordinarios en D. Facundo La Viña, en D. Jacinto R. de Manzanares, en D. Vicente Arregui y en D. Vicente Goicoechea. Manzanares le hace repasar en menos de un año con sumo cuidado toda la armonía; Arregui le introduce en todas las formas musicales de composición y en las prácticas orquestales; y Goicoechea, que presiente en su discípulo al heredero de su espíritu, le prepara con extensos ejercicios de canto gregoriano y de polifonía clásica para la composición religiosa.

Pos esos mismos días se pone en comunicación con los musicólogos y compositores más destacados de música religiosa en Europa: el jesuíta P. Angel de Santi, redactor de La Civiltá Cattolica *y autor con San Pío X del* Motu Proprio *de 22 de noviembre de 1903 para la Reforma de Música Sagrada; el benedictino Dom Andrés Mocquereau, eminente paleógrafo gregorianista de Solesmes; el Maestro Vicente D'Indy, fundador de la* Schola Cantorum *de París; y los ilustres compositores italianos, austríacos y alemanes, Julio Bas, Rafael Casimiri, Ignacio Mitterer, Goller y Griesbacher. Todos ellos le saludan como al representante de sus ideas artísticas en España, y le estimulan con sus orientaciones y aplausos.*

Rn abril de 1905 inaugura su propaganda reformadora con un acto solemne, presidido por el insigne Arzobispo, después Cardenal, de Valladolid, Monseñor Cos y Macho, y en él explica y analiza el Motu Proprio *de San Pío X, y aclara con ejemplos sus normas e instrucciones pontificias. De este acto público surge la* Comisión Archidiocesana para la Reforma de Música Sagrada, *con Goicoechea y Otaño a la cabeza, y entre ambos redactan el* Reglamento de Música Religiosa, *promulgado el 22 de noviembre de 1905 por los Prelados de la Provincia Eclesiástica de Valladolid, y base del* Primer Congreso de Música Sagrada, *celebrado año y medio después en España.*

Para prepararlo venía publicando desde enero de 1907 un Boletín *quincenal el P. Otaño, y este memorable Congreso, celebrado los días 26, 27 y 28 de abril del mismo año, con asistencia de unos 700 músicos de toda España, y cuyas sesiones todas dirigió personalmente el Padre, fué el fundamento de su celebridad, cuando todavía era un joven estudiante a la mitad de su carrera eclesiástica. El éxito fué tal, que al surgir en el Congreso la idea de una revista de música sagrada, fué confiada por aplauso unánime su fundación y dirección al P. Otaño. Así se creaba la revista* Música Sacro-Hispana, *que tantos días de gloria había de dar en manos del Padre a la música vocal y orgánica española, y cuya desaparición en 1922 fué tan llorada en el mundo artístico nacional e internacional, particularmente por D. Lorenzo Perosi.*

Entretanto, y valiéndose de los consejos de D. Felipe Pedrell y de D. Cecilio Roda, con quienes traba una íntima amistad, empieza a formar su biblioteca musical, que pronto será la mejor de toda España. Y su estudio del Colegio de San José de Valladolid llega a ser un verdadero cenáculo donde se reunen con él para leer y estudiar la antigua y moderna literatura de música, y para analizar a medida que se van produciendo sus propias obras, Goicoechea y Arregui, Manzanares y La Viña. Los dos primeros, sobre todo, serán hasta su muerte, sin dejar de ser Maestros, los amigos íntimos, fraternales e inseparables del P. Otaño. Ambos se dedicarán por entero a su discípulo, y cuando le dan por completamente formado, se establecen entre los tres relaciones de amistad y colaboración incesantes y profundas. Le conceden al discípulo, ya Maestro, una autoridad tan ilimitada, que someten a su juicio obras, proyectos y cuanto de más íntimo ocurre en su vida personal y artística. Las primeras composiciones de esta nueva etapa 1903-1907, acogidas con admiración por la crítica, aparecen en el Salterio Sacro-Hispano, *dirigido por Pedrell, en la* Editorial Lazcano y Mar, *de Bilbao, y en la* Casa Schwann, *de Düsseldorf en Alemania.*

El autor del Adagio orgánico en Oña

Por septiembre de 1907 vuelve para sus estudios de Teología al Colegio Máximo de Oña, y encargado de la dirección de la música, forma un gran coro de 80 voces de hombre, que llama poderosamente la atención por sus interpretaciones polifónicas perfectas. Sigue dirigiendo entretanto la revista Música Sacro-Hispana, *y a petición de sus compañeros de catecismo por los alrededores de Oña inicia un período fecundo en realizaciones folklóricas dentro de la canción religiosa española.*

En su agenda de bolsillo de este año leemos, escrito a lápiz de su mano, el día 7 de octubre: «Jueves. Compuse el villancico Buen Jesús. *Lo mandé a Arregui». Se entrevé, a través de esta información telegráfica, cómo aprovecha las horas libres de su vacación semanal, y la rapidez con que produce, cosa en él muy conocida, una obra que conmoverá hasta las lágrimas a D. Enrique Granados. Del mismo curso, aunque algo posterior, es su* Estrella hermosa, *canción mariana aún no igualada en lo que llevamos de siglo, y donde el artista vertió a raudales piedad y penetrante lirismo, fundidos en rico ropaje técnico, hasta entonces desconocido.*

El verano de 1908 va a Sevilla, para preparar bajo los auspicios del Cardenal Almaraz el Segundo Congreso de Música Sagrada, *y a su regreso*

compone, sobre dos notas del insistente anuncio de carbón por las calles de la ciudad, su imperecedero Adagio, *obra cumbre de la producción orgánica española a principios de siglo, y que puso en evidencia cómo un artista auténtico de raza, conocedor profundo de las formas musicales modernas, y conocedor aún más profundo de las esencias tradicionales de la Iglesia, puede abrir nuevas rutas en bellezas armónicas y desarrollos temáticos al arte religioso de nuestro siglo. La obra hizo su aparición en la* Antología Orgánica Española, *publicada un año después por el mismo P. Otaño.*

Director de la Schola Cantorum en Comillas

Hay que señalar con piedra blanca en la vida del P. Otaño el curso 1910-1911, en que aparece incorporado al Claustro de Profesores de la Universidad Pontificia de Comillas, donde crea su célebre Schola Cantorum, *que tantos días de gloria había de dar a aquel centro de estudios, y donde ejerce por nueve años, interrumpidos sólo por el de Tercera Probación, un apostolado de ejemplaridad y fecundidad únicas para la reforma de la música sagrada en España. Escribe en tres horas para la fiesta de Santa Cecilia su* Cantantibus organis, *a cuatro voces mixtas y órgano, de corte polifónico clásico en su primera parte, y de un lirismo arrebatador en la segunda, donde coro y órgano fundidos cantan en un como arrobamiento la oración de la virgen-mártir a su Divino Esposo Jesucristo.*

Obra de más empeño, aunque de elaboración igualmente rápida, fué en ese mismo curso su Ave María *a cinco voces y órgano sobre un tema popular de Azcoitia, obra que lleva impresa la garra de las grandes obras de su autor, y que en oleadas crecientes de sonoridades gigantescas va pidiendo su intercesión poderosa a la Virgen ahora y en la hora de nuestra muerte, «nunc et in hora mortis nostrae, amen».*

Y alternando con estas obras religiosas, componía aún dentro de ese mismo año escolar su bella colección de canto y piano, titulada Remembranzas, *y su famosa* Suite Vasca, *gran poema coral en cuatro tiempos para seis voces mixtas* (A la Romería, Plegaria en la Ermita, Impresiones de la Pradera, Regreso de la Romería) *dedicado al Director del* Orfeón Donostiarra *D. Secundino Esnaola, y una de sus mejores creaciones corales transcrita para piano por D. Enrique Granados.*

El curso siguiente 1911-1912 lo pasa el joven sacerdote en el retiro de la Santa Cueva de Manresa, que tanto hubo de fecundarle aun para su producción religiosa. Los meses de verano que precedieron a ese retiro había estado al lado de D. Felipe Pedrell en Barcelona, consagrado al folklore y a la historia de la polifonía, y allí entabla relaciones íntimas con Granados, que tanto le distinguió, con Lamote de Grignon y con el Director del Orfeó Catalá, *D. Luis Millet. Prepara a la vez en Tortosa, su patria, el Homenaje a Pedrell, y publica con el título de* Estudios Heortásticos *una colección de escritos en honor del venerado Maestro.*

Acabado en julio de 1912 su retiro de Manresa y antes de volver a Comillas, pasa a organizar el Tercer Congreso de Música Sagrada, *celebrado en el mes de noviembre en Barcelona. En la memoria de todos los supervivientes están sus intervenciones en este magno Congreso, sus discursos y sus proyectos para la creación de una* Escuela Superior de Música Religiosa en España, *idea que lanza por primera vez al gran público, que llega a ser una obsesión en el P. Otaño y que estuvo a punto de realizar en varias etapas de su vida. Como preparación al magno Congreso había publicado su libro sobre la* Legislación de la Música Eclesiástica *y un número extraordinario de su revista* Música Sacro-Hispana.

De regreso consolida la obra iniciada dos años antes en Comillas, y su Schola Cantorum, *formada de 130 a 150 voces mixtas, será para él, a la vez que su mejor campo de experiencias como compositor, el ejemplo vivo de una obra de arte perfecta, cuya irradiación e influjo se extenderán por toda España.*

El autor del Miserere y del Venite populi

Porque fueron también los años de sus grandes producciones religiosas, como el Iesu corona virginum, *el* Himno de Covadonga, *el* Miserere *a cinco voces mixtas, y el gran motete eucarístico* Venite populi, *para solos, coro de hombres a cuatro voces, y coro mixto a seis voces con gran órgano. Al recibirlas salta de gozo el corazón de Griesbacher, y le escribe desde Alemania: «¡Cuánto me alegro de que dé usted de nuevo señales de vida! Y ¡cuánto me sorprende el encontrar en el creador del* Miserere, *del* Venite populi *y del* Himno de Covadonga, *a un colega tan importante y tan parecido en estilo dentro de la música sagrada!... También usted ha bebido en la fuente de Palestrina: esto se reconoce en la seguridad con que trata usted la forma vocal. También usted se ha empapado en el espíritu moderno que anima a la música de hoy; esto se revela en la impulsividad de su armonía, y en la profundidad de su sentimiento da usted una prueba palpable de la verdad y autenticidad de su producción».*

Del Venite populi *en particular dirá el gran crítico italiano Raimondi en la revista* Santa Cecilia *de Turín que no se había escrito un Motete igual desde los días de los grandes polifonistas clásicos y de Juan Sebastián Bach. Como del* Miserere, *estimado superior al suyo por D. Vicente Goicoechea, escribirá asombrado el P. Luis Iruarrízaga, C. M. F. en la* Ilustración del Clero, *noviembre de 1918, después de haberlo oído dos años antes en una Semana Santa de Comillas: «El P. Otaño se ha mostrado en este* Miserere *un*

verdadero coloso como técnico y como artista. Poseído de profundo sentimiento dramático (dentro de lo que cabe en el género destinado para el culto) ha hecho una obra de enorme peso, cuyas sonoridades llenas de novedad y grandiosidad suavemente subyugan el ánimo del que las escucha».

El Repertorio Músico «Sal Terrae»

Y junto a esas magnas obras, grande en las cosas grandes, pero máximo en las pequeñas, componía en un mes escaso — fuimos testigos de ello — dentro del género popular religioso su Repertorio Músico «Sal Terrae», *publicado en el* Mensajero *de Bilbao, con sus seis ediciones hasta el día. Pronto empezaron a lloverle de todas partes entusiastas felicitaciones por tantas y tan deliciosas miniaturas folklóricas, inimitables modelos en su género, que pronto iban a inmortalizar su nombre. Llamaban especialmente la atención todos los Maestros sobre la distinción, elegancia y sana modernidad de sus acompañamientos, y sobre el partido que allí se sacaba de las más inocentes melodías, como* Noche y día *o* Corazón santo, *transfiguradas no se sabía por qué artes de magia y encantamiento, al pasar por sus manos creadoras envueltas en rico ropaje técnico de nuevas e insospechadas armonías. Parecía recrearse el egregio autor en elevar los temas más vulgares a las más altas y distinguidas esferas del arte.*

Los lieders montañeses y los poemas corales

Ni era sólo el género religioso, aunque se llevara sus predilecciones como siempre, el que así cultivaba el Padre en esos años fecundos de Comillas. El folklore patrio, sobre todo, le atraía y seducía desde que lo estudió con Pedrell en todas sus formas y manifestaciones del alma nacional. Y de ese tiempo son sus Seis Canciones Montañesas, *escritas en forma de «lied» clásico para piano y canto:* Echa sidra, Dónde vas, María si vas al prado, Cómo quieres que te quiera, Me dijiste que a las diez, Ya no va la niña, *verdaderas filigranas del género, frescas y lozanas, dignas de figurar junto a las mejores de Falla, Turina y Guridi. A estas seis primeras canciones montañesas añadirá luego otras dos:* Peña Sagra *y* Voy al Carmen, *publicadas como suplemento musical en la revista «Agere», de San Sebastián.*

De esa misma época de Comillas son sus grandes poemas corales a cinco y seis voces mixtas: La Montaña, La Canción del Carretero, El Calangrejo, Negra Sombra *sobre la conocida melodía de Montes,* La Molinera, La Canción del Olivo, Sorgin Dantza *o* Danza de las Brujas, El Adiós del Soldado, *serie completada después con* Andra bat ikusi det, Serenata-Ronda, Danza de Gigantones, Ya se murió el burro, Danza Sacra, En Castro Urdiales tengo, Cortejo que cortejas, Esta noche ha llovido *y otros. De todos ellos se podría decir lo que el Maestro Turina dejó consignado de los tres primeros con ocasión de un concierto de la Coral de Santander, en las columnas de «El Debate», lunes, 12 de marzo de 1934: «La parte transcendental del concierto estaba constituída por tres obras del P. Otaño. Este compositor vasco marcha a la cabeza en cuanto se refiere a música religiosa. Es tal su maestría al tratar y combinar los grupos de voces, que hace de ellos una orquesta con infinita variedad de timbres...» Enjuiciando poco antes la primera serie de estos mismos poemas corales, había ya afirmado Eduardo Torres que en nada cedían a los mejores modelos de Nicolau, Morera y demás Maestros catalanes y aun los superaban en construcción, vigor y fuerza.*

Dentro de estas mismas características de su producción vocal, realzadas en el caso de la opulencia y grandiosidad de sus construcciones orquestales, escribía en 1917 el P. Otaño, como homenaje a la Compañía y a su Santo Fundador en las Bodas de Plata del Seminario de Comillas, su Marcha de San Ignacio *para gran orquesta y coros, una de sus creaciones sinfónicas más celebradas.*

Surge la nueva escuela vocal y orgánica española

Todas estas obras hubieran bastado para ocupar, no a uno, sino a varios hombres que no fueran de su capacidad y talento. A él le quedaba aún tiempo para dar a luz una nueva Antología Orgánica Práctica *en dos tomos con obras propias y de otros organistas españoles contemporáneos, y para publicar artículos, estudios e investigaciones de musicología que aparecen en diversas revistas profesionales, y para recorrer como conferencista Madrid, Barcelona, Bilbao, y las principales capitales de provincias, y para redactar mensualmente con sus colaboradores nacionales y extranjeros, el texto de* Música Sacro-Hispana, *desde cuyas acreditadas columnas orienta, forma y dirige, abriendo los horizontes más amplios, a todos los músicos españoles. Y no contento con escribir él mismo tantos suplementos vocales y orgánicos, que se reparten todos los meses, y en los que sobresale como técnico por la elegancia de las formas y por una constante perfección de estilo y de procedimientos, reune en torno a su revista a los mejores compositores sagrados de España, y la escuela de música religiosa florece casi milagrosamente en sus manos.*

En el Colegio-Residencia de Burgos

La nueva división jesuítica de la antigua Provincia de Castilla en dos, dejando enclavada Comillas en la nueva Provincia de León, hizo que abandonase el Padre en aras de la obediencia aquel centro de estudios el verano de 1919, y se instalase, reclamado por sus Superiores de Castilla, en el Cole-

gio-Residencia de Burgos, para consagrarse de lleno con nuevos ímpetus a la composición.

Sus obras de este corto período, 1919-1921, acusan un carácter y un estilo cada vez más definitivo y propio, como el O sacrum convivium *y el* O quam suavis est, *motetes a cuatro voces mixtas y órgano, el* Ave María, *a dos voces solistas y gran órgano, el* Himno Nacional, *a seis voces mixtas y orquesta, el* Himno Baldako, *coro y estrofa a seis voces mixtas de corte händeliano, y la Secuencia de Pentecostés,* Veni, Sancte Spiritus, *a cuatro y siete voces de hombre con acompañamiento de gran órgano, una de sus obras más estupendas, y escrita como la anterior para las fiestas del Cuarto Centenario de la Herida de San Ignacio, en las que intervino el primer día del Triduo Ignaciano en Loyola, como después en los Centenarios de la Catedral de Burgos al frente de la masa coral de Azcoitia.*

Obras apostólicas y culturales en San Sebastián

A su llegada a París supo de la grave enfermedad de su madre, y aunque precipitó su regreso a España, no tuvo el consuelo de encontrarla viva, por seis horas. La bronconeumonía había hecho sus efectos rápidamente, y «al ver el cadáver con aquel rostro sereno y dulce», se sintió «muy hijo entonces más que nunca», como él nos escribía, y dedicó a la piadosa memoria de su madre, sobre el tema gregoriano del «Subvenite, Sancti Dei», su sentida Elegía *para violoncello y piano, que el gran concertista Cassadó paseará en sus programas por Europa y América.*

A instancias del Arzobispo de Burgos y luego Cardenal, Monseñor Benlloc, inicia en el Seminario Archidiocesano la obra de educación musical, ayudado por un grupo de sus antiguos discípulos de Comillas, por elementos de la Catedral y por D. José María Beobide sobre todo. La nueva Schola Cantorum *burgalesa empieza a caminar con paso seguro, y en su primera aparición solemne cosecha grandes aplausos de la ciudad. En los primeros días del año 1922 es llamado por el Sr. Obispo de Madrid-Alcalá, Doctor Melo y Alcalde, para tratar de la fundación de una* Escuela Superior de Música Sagrada *en la capital de España; pero al cabo de unos meses de infructuosos intentos, por falta de medios económicos, se desiste del propósito por el momento. En Madrid dirige la Capilla de la célebre Residencia de la Flor, y llega a formar un coro mixto notable, que actúa en las solemnidades del tercer centenario de la canonización de los cuatro santos españoles, San Ignacio, San Francisco Javier, San Isidro Labrador y Santa Teresa de Jesús. Da series de cursillos y conferencias en el Círculo de los Caballeros del Pilar, dirigido por el P. Alfonso Torres, así como en otros centros de Madrid, y trabaja asiduamente en la Biblioteca Nacional, los Archivos de varias Catedrales y en el de Simancas.*

En el verano de este año 1922 los Superiores le confían la creación de un Círculo de Cultura y Acción Católica en San Sebastián, y allí se traslada desde Madrid. Estos años de San Sebastián van aparentemente a torcer el camino artístico del Padre Otaño; pero sus actividades, principalmente apostólicas, no le impiden las propiamente artísticas. En el Círculo de Caballeros de San Ignacio, *creación suya, organiza cursillos, conferencias y conciertos de elevado arte. Acoge en él a los mejores artistas nacionales y extranjeros a su paso para Madrid, abre su biblioteca al público y forma una copiosísima discoteca para fomentar la cultura musical. Y no sólo surge pujante ese Círculo con sus Ejercicios anuales, su Novena solemne de la Inmaculada y su comunión semanal todos los sábados del año, sino que funda aún el* Centro de Cultura Femenina, *con su adjunta biblioteca y sala de lectura, y publica la revista ilustrada «Agere», tan bien recibida y admirada por todos en la ciudad, y se hace con el* Teatro Novedades, *para formar en él un gran centro de cultura, teatro, arte y cine católico, y compra y pone en marcha, por fin, el nuevo* Colegio de San Ignacio, *dirigido por los Padres de la Compañía. Obras todas vitales para la regeneración cristiana de San Sebastián y que respondían a otras tantas necesidades espirituales y sociales, que no se escapaban a su visión profunda y realista de la ciudad.*

Todas estas empresas suyas, apostólicas y culturales, le impiden, es verdad, consagrarse a la composición con el recogimiento necesario; pero aun en esos años no abandona el apostolado del arte, sigue de cerca todos los grandes movimientos musicales, y aun compone dos Canciones Montañesas *para canto y piano, una* Marcha Nupcial *para órgano, y un gran* Himno a San Pedro Canisio *con ocasión de su Canonización y Doctorado. En esos mismos años hace frecuentes viajes al extranjero, y se pone en contacto con las notabilidades más grandes del arte moderno; visita los mejores Conservatorios de Europa, y estudia sus planes y métodos de enseñanza, a la vez que da a conocer en muchos centros artísticos del extranjero las riquezas del folklore y de la musicología patrias. Las experiencias entonces adquiridas le servirán no poco para la misión, que más adelante se le confiará en servicio del arte, poniéndole por caminos insospechados al frente del Conservatorio Nacional.*

La revelación de un nuevo Otaño en el ciclo del arte religioso español

Con el cambio de régimen operado en 1931, acude a la Nunciatura de Madrid, requerido por Monseñor Tedeschini para misiones delicadas y espinosas, que no logran impedir la disolución de la Compañía en España, y se retira, tocado en su

salud y triste, a la casa de sus hermanos en Azcoitia. Los dos primeros años, en pleno tratamiento médico, los emplea en recoger y rumiar todas sus anteriores experiencias artísticas; y apenas repuesto en su salud, comienza a trabajar en la composición con mayor ardor y amplitud que nunca. Inicia una nueva etapa de renovación estética en sentido netamente moderno, y su producción religiosa en un estilo propio y definitivo, a la vez que nuevo, alcanza las mayores cimas.

Como pórtico que da paso a la serie vienen los dos Himnos a la Milagrosa y a la Virgen del Perpetuo Socorro, *que somete inmediatamente al juicio de Eduardo Torres: «Es el Himno un monumento soberbio, digno de su pluma, y admirable en todos sentidos. Desde el primero hasta el último compás no tiene desperdicio alguno, pero sobre todo la última estrofa sólo Juan Sebastián Bach sería capaz de igualarla».*

El nuevo Miserere juzgado por Eduardo Torres

La proximidad de la Semana Santa y las instancias de su hermano D. José y del Párroco D. Joaquín Azpiazu le empujan a escribir un Miserere *a cuatro voces para el coro de la Parroquia: «Lo escribí pensando en el coro de Azcoitia y en sus posibilidades. Sólo así me ha podido salir una cosa, que de otra manera no la hubiera hecho. Y de esto me alegro mucho. Porque resulta clara, asequible, con grandes efectos por medios sencillos»...*

No se hace esperar la impresión de Torres el 2 de mayo desde Sevilla: «Mi querido y respetado amigo. Hermosa obra el Miserere, *que me ha hecho pasar deliciosas horas. No creo que exista obra parecida entre sus similares; sentida profundamente, rica en harmonización, y hecha como de un solo trazo, creo el efecto será soberbio, siempre que encuentre para su ejecución una masa bien disciplinada. Toda la obra me gusta, pero sobre todo los versos* Amplius, Auditui, Cor mundum *y* Benigne, *con el* Quoniam si voluisses sacrificium *me llegan más hondo y me hacen sentir y pensar... Felicítole cordialmente, y ya que la inspiración está de su parte, aprovéchela, y no cese en sus trabajos, ya que tanto tiempo estuvo silencioso, por dedicarse a otras actividades, muy laudables y santas, pero que no son las que Dios quiere de usted».*

Como en alas del huracán

Entretanto se había resentido el Padre en su salud, como nos escribía en carta de 26 de abril, a raíz de la Semana Santa: «Siempre he sentido un soplo vigoroso en mi interior; pero ahora me parece que floto como en alas del huracán. Acaso por eso estoy enfermo...»

«Había empezado el Christus factus est *el mismo día que caí enfermo. Me está sonando aún. Hago un comentario al* Christus *gregoriano, tan admirable como melodía, y me va a salir algo muy nuevo, profundo y de una sencillez trágica. Me ha ocurrido estos días, en que ni podía hablar ni menearme, un plan de una* Misa de Requiem, *que me ilusiona mucho. El* Dies irae, *que es lo difícil de esa Misa por su extensión, lo tengo resuelto en la cabeza de una manera audaz. Estoy rabiando de poder valerme, para entrar de lleno en esa obra».*

El nuevo poema. «Esta noche ha llovido»

Y hubo de desplazarse para una larga cura a Santander, y a su regreso a Azcoitia, los primeros días de octubre, recibía una visita del Director de la Coral de Torrelavega, D. Lucio Lázaro, con la pretensión de que fuera el 22 de noviembre a presidir un Concurso de Orfeones, y escribiera para él una obra de carácter montañés para voces de hombre. *Lo primero, ni pensar, contestó el Padre pero una composición coral para voces de hombre le sugestionaba, pues todos sus poemas corales hasta entonces los había escrito para voces mixtas. Y se puso a ello. Le pareció bien el tema: «Esta noche ha llovido con tierra y barro», y en tres días, a razón de dos horas por día, escribió una partitura de 22 páginas.*

Pocos meses después se celebraba un Congreso de Música Religiosa Moderna en Aquisgrán, y como modelo de música moderna española se presentaba el Veni Sancte Spiritus, *del P. Otaño.*

¿Qué tengo yo que mi amistad procuras?

Entretanto brotan de su pluma, una en pos de otra, nuevas partituras: «He despachado el Himno al Santo Cristo de los Doctrinos de Alcalá; *el* Tantum ergo more hispano, *y dos coros de seis y cuatro voces para Sociedades Corales. El* Himno de Alcalá *parece cosa muy lograda; el* Tantum ergo *es, como trabajo y marco, de gran estilo; y los coros, el uno por lo moderno y contrastado, y el otro por depurado y de clásico sabor, son dos cortos poemas de novedad para el repertorio coral». Y el 30 de junio: «Lo último que he escrito es un* Veni, sponsa Christi, *que me ha salido muy moderno y bonito». Y el 10 de enero de 1935: «Estoy poniendo en limpio la nueva Suite de cuatro canciones montañesas, que va a quedar muy mona». Y el 26 de mayo: «Esta temporada estoy en vena. En pocos días he escrito un Coro Madrigalesco, estilo puro de la época, sobre el divino soneto de Lope:* ¿Qué tengo yo que mi amistad procuras? *Luego ha seguido un tríptico pianístico muy curioso:*

1) *Haec dies quam fecit Dominus.*
2) *Exultemus.*
3) *Et laetemur in ea.*

El primero es un grandioso Coral de formas Lisztianas; el segundo un Scherzo Bruckneriano

por el carácter; y el tercero una Marcha. Todo sobre temas litúrgicos. Y ahora en tres días he acabado un Preludio *para órgano, y una Canción para violín y piano, que tiene su diversión y es la cosa — yo creo — que más flúida me ha salido. El tema es el* Basa Chorichu, *transformado de diversas maneras».*

A una felicitación de D. José Artero por su Coro Madrigalesco a lo Orlando de Lasso reaccionaba con estas declaraciones autobiográficas aleccionadoras: «Lo que sí creo es, que esta obra causa un perfecto conocimiento del estilo y del espíritu *polifónico, cosa que no veo en los actuales imitadores que copian a la letra en todo caso, pero no los vuelos... Yo me creo capaz, poniéndome a ello, de asimilarme Strawinski o Schönberg, o cualquiera que me despierte mi* pathos. *En cambio, conociéndole perfectamente, no me asimilaría jamás a Debussy, sino muy materialmente; es porque a mí no me va esa perfumería de tocador femenino, por muy elegante y refinada que sea. Pertenezco al género masculino, y no me gustan inversiones en el acorde humano».*

El Alzamiento Nacional

El 18 de julio de 1936 se produce el Alzamiento Nacional, que le sorprende en su casa de Azcoitia: «A mí me cogió aquí el movimiento por una verdadera ósmosis de mi perceptibilidad. Debía haber estado en Santander para los cursos de la Universidad Católica; pero me retrasé adrede no obstante las repetidas llamadas. En junio escribí dos motetes modernos, y preparé las conferencias de Santander. Por dos veces vinieron los rojos de San Sebastián a detenerme para llevarme a Ondarreta; pero el Comité de aquí se opuso a ello tenazmente. Ahora me he enterado de la mucha rabia que me tenían los rojos. Lo he sabido por Elías Salaverría, que ha conseguido librarse de Madrid después de mil peripecias. A él le buscaron allí precisamente, porque había pintado un retrato mío. Lo tenía muy escondido, envuelto en el lienzo de uno de sus San Ignacio. Respetaron el lienzo del Santo, pero el mío lo cogieron, lo hicieron añicos, diciendo que yo era la quinta esencia del jesuitismo, y otras muchas lindezas por el estilo, que me honran mucho».

La Música Militar

Su espíritu militar de siempre y sus investigaciones de la música militar española le empujaron inmediatamente al P. Otaño a promover esos estudios y organizar en diversas ciudades de la zona nacional conciertos patrióticos, ilustrados con conferencias y ejemplos históricos de nuestra mejor música militar. Sus escritos sobre el Himno Nacional *o la* Marcha Real Española *llamaron justamente la atención, y se reprodujeron en los periódicos y en las emisoras nacionales. «Cuando entraron aquí las tropas — nos escribía el 14 de abril de 1937 — me dediqué a resolver todos los apuntes que tenía sobre música militar, y con ellos inicié esta campaña, que dura todavía. El General Franco sabía que yo había estudiado esta materia, y me escribió pidiéndome una Memoria lo más documentada posible sobre ella. Se la envié, y por su indicación empecé a divulgarla primero en varios periódicos, y luego en conferencias...»*

La Misa de Requiem y la Suite Gregoriana para gran órgano

Al organizarse en el Cuartel General de Salamanca los servicios de Radio, Prensa y Propaganda, es llamado en misión oficial; como constituído más tarde el Cuartel del Generalísimo y su Gobierno en Burgos, pasa a ocupar los mismos cargos oficiales en esta ciudad. En ese tiempo publica en un lujoso cuaderno, costeado por Relaciones Culturales *del Ministerio de Asuntos Exteriores, los* Toques de Guerra del Ejército Español *según la edición de 1769, con armonizaciones y orquestaciones propias, y uno de ellos es el que con sus primeros compases abre todavía los Diarios hablados de Radio Nacional. Es en Salamanca donde compone la* Misa de Requiem *por los caídos de las Brigadas Navarras sobre un motivo del* Himno de Oriamendi *y las cuatro primeras notas del* Requiem gregoriano. *La obra ha quedado desgraciadamente inacabada, pero aun así el Introito, los Kyries, el Gradual, y sobre todo la Secuencia* Dies irae, *que es un poema completo, revela a todo un compositor. Y en Burgos, por fin, produce toda una serie de obras orgánicas, hasta quince. Entre ellas la* Suite Gregoriana *para gran órgano en cuatro tiempos, comparable, si no superior, a cuanto ha producido la moderna escuela orgánica francesa.*

Acabada la guerra, su vida de hombre, técnicamente preparado como ninguno en las ciencias musicales, es una carrera vertiginosa de ascensos y de nombramientos para los más altos puestos de la música nacional: Director del Real Conservatorio Nacional de Música y Declamación, a la vez que Profesor de Folklore, Comisario de la Música, Director de la sección de Musicología en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Presidente del Consejo Nacional de Música, al fundarse éste en el Ministerio de Educación Nacional, Presidente de la Orquesta Filarmónica y Académico de Bellas Artes de San Fernando.

Y al condecorarle por sus méritos y servicios musicales el Gobierno con la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio, *su villa natal de Azcoitia le dedicará el 28 de diciembre de 1941, como a hijo predilecto, un homenaje musical extraordinario.*

Al frente del Conservatorio nacional

Esos doce años, que van de otoño de 1939 al verano de 1951, son los años que consagra a preparar un edificio digno del Conservatorio Nacional en el antiguo Palacio de los Bauer, y a organizar los planes de las enseñanzas musicales en España. «El encargo que con insistente recomendación me han hecho los Superiores jerárquicos — les decía a Profesores y alumnos en la inauguración del curso 1940-1941— se reduce a un punto, cuya importancia y dificultad ni a mí, ni a vosotros puede ocultarse: CREAR UNA GRANDE Y VERDADERA UNIVERSIDAD DEL ARTE, LA PRIMERA DE ESPAÑA, NO SOLO POR JERARQUIA Y DIGNIDAD, MAS TAMBIEN, Y SOBRE TODO POR SU PRESTIGIO MORAL, ARTISTICO Y DOCENTE. *lo a la Comisión de Prelados que entiende en asuntos eclesiásticos. Son los de Valladolid, Salamanca, León y Pamplona, y va a enviar a cada uno una copia, que ya tiene desde esta mañana en su poder...».*

Pero una vez más en su vida fracasó este proyecto que llevaba tan en su corazón. Las necesidades tan apremiantes de la Iglesia española, al salir de una guerra civil de tres años, con bajas muy sensibles en los Seminarios y en el clero especialmente joven, aconsejaban esperar mejores tiempos para la realización de aquella obra.

En el Colegio de San Ignacio de San Sebastián

Afianzada ya su obra del Conservatorio, que dirigió por doce años con la competencia y autoridad



Esta es la foto que el Padre Otaño envió al Padre Manzárraga durante su última enfermedad, días antes de emprender el viaje a Madrid para asistir al V Congreso de Música Sagrada. A su lado los PP. Zabala y Elicegui, que le ayudaron en el arreglo de la biblioteca y archivo.

Escuela Superior de Música Sagrada

No contento con dedicar sus mejores energías y experiencia a esta obra nacional, proyectaba ya en septiembre de 1941 la fundación de la Escuela Superior de Música Sagrada: «*Hace tres días despaché largo y despacio con el Ministro, y quedaron aprobados por supuesto todos los proyectos pendientes. El de Conservatorio tiene que ir a Consejo de Ministros porque ha de ser decreto-ley. El de la Escuela Superior de Música Religiosa basta implantarlo por Orden Ministerial. Al Ministro le agradó mucho, y lo aprobó por su parte; pero siendo de naturaleza mixta, quiere que el Nuncio lo conozca y el Episcopado lo acepte previamente. He hablado con el Nuncio y le he leído todo el plan. Lo encuentra bien; pero juzga necesario presentar-*

que le eran propias, se retiró en el verano de 1951 a los setenta y un años, uno más de la edad reglamentaria para la jubilación, a su querido Colegio de San Ignacio de San Sebastián. Salía de Madrid herido ya de muerte con los principios de una esclerosis medular, que le irá invadiendo poco a poco hasta anularle para todo movimiento y acción. Y su larga y penosa enfermedad, llevada por él con su habitual grandeza, le permitirá los dos primeros años ocuparse de sus manuscritos y preparar ésta su colección de Villancicos, cuyas pruebas corregirá de su propia mano. Estaba lejos de pensar que con su Invitatorio de los Maitines de Navidad *y el* Himno de Laudes *formaría el primer cuaderno o volumen de sus* Obras Completas, *próximas a aparecer. El miraba como una gracia y regalo de Dios esa enfermedad para purificarle y prepa-*

rarle a una vida mejor. Es de esos días la carta-despedida, dirigida al Maestro D. Lorenzo Perosi, que había de seguirle este mismo año, con pocos meses de diferencia, a la eternidad.

Deseó cerrar sus días el P. Otaño con la publicación de su Tota Pulchra, *cantata litúrgica, desarrollada ya en una nueva versión definitiva a seis voces mixtas y solos, con acompañamiento de gran órgano. La creía su mejor obra moderna, y la quería dar a conocer en vida a los compositores internacionales de música sagrada. Moriría gustoso, me añadía con ese acorde final mariano. La Virgen le cumplió sus deseos, pues dos meses antes de su muerte tenía entre sus manos complacido la espléndida partitura de 24 páginas en gran formato, grabada con especial veneración y cariño por la Casa Boileau y Bernasconi de Barcelona.*

LA FIGURA CAPITAL EN ESTE MEDIO SIGLO

Al anunciarnos una llamada telefónica del Colegio de San Ignacio de San Sebastián la muerte del P. Otaño aquella mañana del 29 de abril, comprendimos la pérdida inmensa que suponía esa noticia para la música española, y particularmente la religiosa. «En toda la primera mitad de este siglo — escribía a raíz de su muerte en La Gaceta del Norte, *el insigne crítico musical don José Artero — la figura capital y de mayor transcendencia en la música litúrgica ha sido el P. Nemesio Otaño, de la Compañía de Jesús. El P. Otaño fué siempre un Maestro y, más aún, un Caudillo».*

VICTORIANO LARRAÑAGA, S. J.
Profesor de Sagrada Escritura en Oña (Burgos) y en San Cugat del Vallés (Barcelona)

CARTA DEL PADRE OTAÑO AL PADRE MANZARRAGA

San Sebastián, 3 de noviembre de 1954.
Colegio de San Ignacio.

Muy amado en Cristo Padre Manzárraga:

Haciendo un esfuerzo que me cuesta bastante, quiero comunicarle personalísimamente que, de no ocurrirme algo muy serio, iré ahí Deo volente el día 15 próximo. Apenas llegue el 16 en el expreso de la mañana, iré derecho al Sanatorio de Nuestra Señora del Rosario, en la calle del General Mola, número 53. Me van a reconocer a fondo los doctores Marañón, Gutiérrez de Arrese y Blanco Soler, íntimos amigos míos.

Será lo que Dios quiera, pero mi sentencia está promulgada. Hace tiempo venía derrumbándome aparatosamente; pero hace algunos meses, no puedo tenerme tieso, se me cae la pluma de la mano y no puedo hacer cosa derecha. Marañón me ha dicho este verano que sufro una esclerosis medular irremediable. Pero quiero que me vean los otros doctores que me han tratado. Sé que no pueden hacerme nada. Pero hay un Congreso de Música Sacra de por medio, y quiero asistir a él, aunque sea a gatas. Me ilusiona acabar mi carrera por donde la comencé.

He dado a D. Enrique Massó, mi alter ego del alma, todos los encargos que me interesaban. No está usted ahora para estas historias de un pobre congresista. Atiéndale, por favor, en lo que sea menester. El está al tanto de mis cosas. Han aparecido sus «Tesoros» referentes al Congreso. Me los habían llevado para enterarse. Ya, por ahí, sé a qué atenerme. No sabía nada de nada. ¡Qué terrible cosa es tener manos y no poderse valer de ellas! Le incluyo la última foto que me han hecho con mis dos auxiliares bibliotecarios. Conoce usted al Padre Zabala. De mis posibilidades e imposibilidades le enterará el Sr. Massó. Lo peor es que, de ordinario, no puedo decir lo que podré mañana. Vivo al momento.

Aprovecho esta ocasión, que se me ha ofrecido inesperadamente (hoy tengo un buen día), para felicitarle a usted muy sinceramente de lo bien que lleva y presenta usted la revista. Conozco bien el percal.

Yo no podré hacer discursos ni nada que me suponga un esfuerzo, cualquiera que sea, pero charlo con facilidad y sin mayor fatiga. Quisiera decir a usted que muero contento de dejar puesta santa causa en buenas manos.

Un gran abrazo.

Todo suyo en Cristo,

N. OTAÑO, S. J.

El Patriarcado del P. Otaño

Quisiera explicar el título de estas líneas. Es sencillamente que el P. Otaño además de un valor personal como organizador, propagandista y compositor, y quizá precisamente por su excelencia en estas tres facetas suyas, fué en casi toda la mitad de este siglo XX, no sólo un abanderado, sino un mecenas, un propulsor eficentísimo, un padre de toda la generación anterior al 1950.

Y providencialmente llegó en un momento verdaderamente crucial, cuando el «Motu Proprio» de San Pío X había de dar su poderoso impulso de regeneración a la música sagrada y al esplendor de la liturgia.

Después de la arrasadora decadencia del siglo XVIII y XIX, dos figuras prepararon o anunciaron su mensaje. El buen D. Hilarión Eslava que en tratados, antologías, museos y dignas composiciones fué la aurora de la regeneración, y el polivalente D. Felipe Pedrell, que en los mismos campos y además en el de la erudición y de la prensa, del folklore y del hispanismo, realizó empresas que el P. Otaño había de recoger y acrecentar, como discípulo y amigo, al que llamaba el genial catalán su «alter ego», y para hacer una trilogía, aun se pudiera aquí recordar otra figura paternal y orientadora: la del insigne Gorriti, de quien logró el P. Otaño sus primeras lecciones y sobre todo la dignidad del estilo religioso y la inspiración cordial, pero domeñada clásicamente.

Apenas ingresado en la Compañía de Jesús, en Loyola — a las mismas puertas de su natal Azcoitia —, ya cuentan que era compositor y director de coro en aquellos años de tan poco relieve musical. Y en sus estudios filosóficos del Colegio Máximo de Oña ya se mostró buen organizador y director del coro, para la que presentaba sus primeras composiciones, ya algo más superiores de lo que entonces se realizaba.

Pero tuvo la gran fortuna de que en los años de magisterio, que en los Jesuítas preceden al estudio de la teología, le destinaran al Colegio de San José de aquella Valladolid donde el patronazgo del Cardenal Cos, la alta ejemplaridad de Goicoechea, los amplios horizontes del sinfonista don Vicente Arregui, que venía de Roma, en cuya Escuela Española de Bellas Artes había sido pensionado y que luego había de obtener premios nacionales en lo sinfónico y en la ópera, y luego — cuando residía en Madrid y era crítico musical — con los programas apostillados y comentados marginalmente de los conciertos le iban abriendo rutas y conocimientos los más útiles para su formación y orientaciones.

Y ya entonces comenzaba su correspondencia con Pedrell y con Julio Bas y los más destacados gregorianistas benedictinos y el jesuíta P. Dechevrens, entrando en las rutas de los investigadores, de los precursores de la instauración gregoriana y de los propulsores de la reforma que acaba de impulsar el «Motu Proprio» de San Pío X. Y en este ambiente y con estas relaciones personales y epistolares y con una inagotable curiosidad, que le había de acompañar toda su vida, y con la habilidad de arbitrarse medios económicos y amistades para tener un sin fin de revistas, ediciones de toda Europa y aun América, y partituras de los más conspicuos de los compositores sacros y profanos de su tiempo, se fué perfilando rápida y enérgicamente su personalidad de manera que a los veinticinco años apenas ya pudo, sin darse él mismo cuenta, alzarse con el patriarcado de la renaciente escuela hispana de música religiosa.

Así es que, al celebrarse en 1908 en Valladolid el Primer Congreso Nacional de Música Litúrgica, ya el P. Otaño en la preparación y organización, en las principales sesiones y en la revista, que fué el más fecundo fruto del Congreso, fué la figura más movida, eficaz y destacada. Su actividad, su erudición y su simpatía le hicieron aparecer como un caudillo. La revista o boletín del Congreso cristalizó en «Música Sacro-Hispana», palestra principal del P. Otaño.

Así había de aparecer en los otros dos Congresos de Sevilla y Barcelona: y aun en el último de Madrid, su figura venerable y patriarcal, aun fué aclamada con respeto y admiración, cuando en su cochecito de inválido lanzó su «Nunc dimittis» ante las ovaciones de los congresistas y los abrazos de algunos prelados.

No nos detendremos — ni cuento con datos concretos ahora — en enumerar sus campañas de organización, de conferencias de cursillos, que multiplicó por toda España, alumbrando el sacro fuego de la instauración polifónica y gregoriana. Nadie en aquellos años primordiales se le pudo comparar.

Pero donde con más fecundidad ejercitó su patriarcado fué su revista «Música Sacro-Hispana», que nació, según acabamos de indicar, como boletín del Primer Congreso Nacional de Música Sagrada, celebrado en Valladolid.

Allí predicó con la palabra y el ejemplo. Sus artículos eruditos, sus escritos polémicos que solía firmar «Cecilio» o «Gregorio», sus críticas de obras recién publicadas, sus informaciones del movimiento litúrgico musical eran del mayor interés y suscitaban ideas y vocaciones. Además supo congregar en torno a la revista cuanto de significativo había en el mundo musical español y aun algunas selectas colaboraciones extranjeras. Y a sus discípulos los hacía trabajar muy pronto, dándoles ideas y bibliografía para escribir en su revista. En las portadas interiores de la revista se pueden leer todavía los nombres de los colaboradores: allí está la inmensa mayoría de lo que sonaba o había de sonar muy pronto en España.

Pero tan eficaz como el texto era la música publicada en los suplementos: la del P. Otaño y la de sus discípulos y colaboradores.

La pulcritud, elegancia, amplio sentido litúrgico de aquellas composiciones hacía que pudieran presentarse como los mejores modelos de composición sagrada, tanto en lo vocal como en lo orgánico. El escrúpulo con que eran seleccionados aquellos suplementos era absoluto e inflexible, y sé de repetidas veces en las que se creó enemistades o apartamientos de personas que sentían no ver publicadas en la prestigiosa revista, composiciones que habían enviado.

Otras, cuando la juventud del autor o la confianza lo permitan, el P. Otaño las corregía ampliamente y a veces hasta las rehacía, dejándolas tan lindamente perfeccionadas, que el autor quedaba agradecido y honrado. Sólo recuerdo de un caso en el que el «Tantum ergo» de un hermano de religión quedó tan absolutamente rehecho, aprovechando únicamente el arranque y la distribución de coro y solo que el P. Otaño lo publicó bajo su firma. Y, aunque es verdad que la mano del maestro se manifestaba inconfundible, quedó muy dolido el autor ingenuo del primer esbozo tan futil e incorrecto.

Mil géneros que entonces surgían o se creaban aparecieron en «Música Sacro-Hispana», o por vez primera o perfeccionados y aquilatados, o al menos con publicidad bastante para que los nuevos maestros siguieran por aquellos fecundos caminos.

Así en lo folklórico aquellas canciones riojanas que le dictara el bueno y noble viejo organista de la Metropolitana de Burgos, Viñaspre, fueron por vez primera tratadas en ritmo libre, pero con verdadero ritmo a lo gregoriano: *Virgen, libra del pecado*, o la invocación montañesa: *Ruega por nosotros, dolorida Madre.* Otras veces lo folklórico sólo daba su esencia, sin referencia literal a canciones populares, como en el conocidísimo *Dueño de mi vida*, que ya se mete a publicar como del folklore anónimo. Otras veces era la imitación rítmica gregoriana como en el conocidísimo *O sacrum* o el fervoroso *O quam amabilia es.* Otras veces reincorporaba por vez primera viejas tonadas medioevales o renacentistas al nuevo canto actual, tomándolas de los vihuelistas o de los polifonistas del Cancionero de Barbieri, como en aquel tríptico en que Juan del Encina o Lope de Baena eran transcritos y harmonizados en un delicioso arcaico sabor, pero con formas prácticas y elegantes, como en el *Casta flor* o *Nuestro bien y gran consuelo* y *Ay, Santa María...*

No digo que estas realizaciones fueran siempre ansolutamente nuevas, pero sí que, cuando no fueron del todo creadas, eran más perfecta y luminosamente presentadas por el P. Otaño y luego amplificadas por toda aquella noble escuela de Música Sacro-Hispana, entre el 1912 y el 1930 principalmente.

Y aun los creadores o naturales jefes de los nuevos grupos brillantes, algún tiempo giraron en torno a estas órbitas del P. Otaño. Así lo fué en su iniciación, pronto fulgurante e independizada, el poderoso P. Luis Iruarrízaga con su copiosa y egregia prole claretiana y el P. José Antonio de Donostia con los Capuchinos, que luego se multiplicaron: aunque luego el fecundo Iruarrízaga y el finísimo P. Donostia siguieron su personal inspiración y se abrieron además otros horizontes más universales.

De los suplementos orgánicos — teniendo también en cuenta lo que los Villalbas publicaban en El Escorial — había de brotar la nueva escuela orgánica moderna española. Fué el primer impulso maravilloso y sorprendente aquella Antología Española Moderna para gran órgano, que el P. Otaño publicó, pidiendo composiciones a sus amigos y recogiendo media docena de autores del XIX, como Eslava, Balerdi, Olmeda, Gorriti. Su publicación fué una sorpresa en el mundo organístico, no sólo en España sino de Francia, Italia, Alemania y aun Norteamérica.

Con esta antología grande y luego con la otra antología práctica para órgano sin pedal obligado, se inició el renacimiento de la moderna escuela, que han continuado luego otras antologías españolas, como las abundantes claretianas o franciscanas, y de ellas son fruto quizá, aun sin llegar a darse cuenta reflexiva sus nobles autores, esas colecciones y antologías de estos años de la postguerra, quizá menos divulgadas de lo que sus autores y las obras merecen, por no haber un altavoz de publicidad colectiva y homogénea, como lo había en aquellos tiempos iniciales.

El P. Otaño aun siguió siempre cultivando el órgano como compositor y además del tríptico premiado en la inauguración del Gran Organo de la Catedral del Buen Pastor, en San Sebastián, tiene inéditas un buen número de composiciones, en las que se puede ver incorporado siempre al más audaz grupo de vanguardia entre los españoles.

También con patriarcal magisterio y ejemplaridad de elegancia, espíritu y popularidad sin vulgaridades o arideces abordó las colecciones sencillas y prácticas con el reeditadísimo *Repertorio Sal Terrae* o la colección de las *Veinte canciones a la Santísima Virgen*, donde aparecen ejemplarmente utilizados géneros de pueblo fiel actual, canciones folklóricas bien presentadas, trovas medioevales resucitadas y esas canciones en forma de «lied» sagrado, con un ambiente harmónico y unos postludios de factura schumaniana que enseñan tanto como edifican y deleitan.

También ejercieron su influjo renovador algunas composiciones a lo grande, como aquel *Veni Sancte Spiritus*, a 8 voces y gran órgano o el estupendo *Venite populi*, también para solos, coros y gran órgano, y el menos conocido pero más moderno de harmonía con su fundamental diatonismo sacro y sus acordes en disonancias bien halladas y justificadas, *Himno de San Pedro Canisio*, obras que cuando en España hace treinta y más años se realizaron, eran insólitas en cuanto al vuelo orgánico espléndido del acompañamiento y en cuanto a la técnica no más avanzada, ni mucho menos de lo que ya hacía años en Europa se realizaba, pero mucho más de lo que en nuestra patria se estilaba. Y es que el P. Otaño siempre tenía las ventanas abiertas al exterior y de fuera recibía de continuo y se procuraba cuantas obras nuevas se anunciaban y cuantas orientaciones nuevas refulgían.

Un gran sector del patriarcado este que comentamos del P. Otaño fué el que ejerció en el Seminario y Universidad Pontificia de Comillas. Allí en la plenitud de sus fuerzas y eclosión primaveral de sus ilusiones realizó un magisterio de proyección insospechada. ¡Cuántos prejuicios antimusicales hubo que devolver, cuántos obstáculos que superar y cuántos prestigios de la música sagrada y de su potencia en la formación hasta social hubo de crear! Allí tenía para sus composiciones corales un precioso laboratorio en la «Schola Cantorum» que creó casi desde sus verdaderos cimientos hasta llevarla al pináculo de ser uno de los mejores coros y de más amplio, rico y sorprendente repertorio que entonces había en España. ¡Cuántas «scholas» de Seminarios y Corales han recibido generosos impulsos de aquella «schola» o de sus miembros activos o de los que prácticamente conocieron sus bienhechores influjos y luego llegados a jerarquías habían de implantar en su jurisdicción lo que en Comillas admiraron! Fué Comillas para el P. Otaño palestra y megáfono para aprender y difundir. Allí compuso sus mejores creaciones sagradas y aun los mejores de sus «poemas corales» muy copiosos y en los que avanza gigantemente sobre lo que los orfeones de principios de siglo entonaban y se unía a las magníficas realizaciones que los maestros catalanes principalmente y vascos también, paralelamente estaban realizando.

Tuvo su crisis también curiosísima el P. Otaño, y en vez de ser llevado a Roma, donde a la muerte del P. De Santi se le ofrecía la dirección de la Pontificia Escuela Superior de Música Sagrada, donde no podemos dudar de que su actividad, potencial organizador y amplitud de horizontes hubiera producido renovación, frutos y prestigios inenarrables, fué temporalmente apartado de la música, como ocupación primordial y casi exhaustiva.

Pero aun entonces se desbordó en ministerios sacerdotales sorprendentes. Ahí están sus actividades en San Sebastián y sus Caballeros de San Gregorio, sus locales espléndidos y el cine Actualidades y la revista elegantísima y tan moderna «Agere» y, rebasando sus límites peculiares, hasta sus gestiones para la fundación del Colegio de San Sebastián para la Compañía y la redención de tierras allá por las avenidas del Santuario y Basílica de Loyola.

Llegó la disolución de la Compañía de Jesús, y en su retiro de Azcoitia multiplicó sus trabajos y composiciones.

Estalló el Movimiento Nacional y corrió a Salamanca, donde en la radio, en los cantos militares y hasta coros para los campos de concentración (quizá algunos se han perdido) y hasta en la sintonía de las emisiones generales de España ejerció su influencia patriarcal.

Luego — y hemos de abreviar para llegar a pronto término — vino su nombramiento de Director del Real Conservatorio de Madrid, donde su potencia creadora y organizadora brilló magnífica. Dotó al Conservatorio, tantos años nómada y como hospitalizado, de una sede propia y digna, reorganizó sus enseñanzas, pobló sus cátedras y recorrió media Europa estudiando las Escuelas Superiores de Música Sagrada en Roma, París, Alemania, Bélgica, para crear la española, que a todas aventajara.

La Academia de Bellas Artes de San Fernando le nombró su académico de número y ya planeaba realizaciones de grande envergadura, cuando la enfermedad muy larga y su muerte le inmovilizaron, paralizando sus actividades, pero no sus ambiciosos proyectos y tutelas patriarcales.

Preparaba la edición de sus obras completas, cuyo primer volumen o cuaderno se ha editado en estos días. Esta magna publicación y su Epistolario darán más que esta rápida visión que acabo de proyectar fugazmente, idea de su grandeza como compositor y orientador y del noble ejercicio del que estoy llamando su verdadero patriarcado.

JOSÉ ARTERO
Canónigo y Profesor en la Universidad Pontificia de Salamanca.

El Padre Otaño y el Motete moderno.
Notas para el estudio de su Obra.

Agradecemos vivamente al P. Manzárraga la oportunidad que nos ofrece de colaborar en el homenaje necrológico que TESORO SACRO MUSICAL dedica al llorado P. Otaño, con estas líneas dictadas por el afecto y la gratitud al que fué nuestro inolvidable amigo, consejero y maestro. Homenaje, por otra parte muy justo y oportuno. Lo primero, porque la vigorosa personalidad del P. Otaño, por la intrínseca calidad de su obra, su significación en la música sagrada universal y española, y por la influencia que ha de ejercer en las nuevas generaciones, llena, y cierra, con su separación terrena, un interesante ciclo de la Música sagrada contemporánea, en Europa y en España. Lo segundo, porque la panorámica de la producción musical sagrada española, desde la terminación de la Cruzada hasta nuestros días, presenta una gráfica descendente: producción escasa y mediocre, salvadas las excepciones de rigor.

El ámbito de estas notas por fuerza ha de ser limitado. No nos hemos propuesto hacer un recorrido cronológico por la producción musical sagrada del P. Otaño, en este aspecto particular del Motete, para señalar con hitos fundamentales la trayectoria, siempre ascendente, de su evolución técnico-creadora. Tan ambicioso proyecto, superior a nuestras débiles fuerzas, requiere tiempo, y además, indispensablemente, el cotejo minucioso de lo más saliente de su dilatada Obra, iniciada en los años, ya lejanos, de su residencia en el Colegio de San José de Valladolid. Vano empeño en este momento, por la dispersión de su producción musical, en gran parte, todavía inédita. Aunque gracias a Dios, por poco tiempo, pues merced a los buenos oficios de su paisano y hermano en Religión, P. Victoriano Larrañaga, experto timonel, a quien la Compañía ha encomendado la tarea nada fácil de conducir a buen puerto la edición, tan necesaria y ansiada, de la «Opera omnia» del P. Otaño, acaba de salir el Cuaderno n.º 1, dedicado al ciclo de Navidad.

Queremos tan sólo con estas líneas, señalar algunas de las principales aportaciones del P. Otaño a la composición sagrada en relación con el Motete moderno. Para mayor objetividad centraremos estas notas en el análisis sencillo y somero de una de sus últimas obras: «Tota Pulchra» para gran Coro, a seis voces mixtas y solos, con acompañamiento de gran Organo, publicada poco antes de la muerte de su autor.

Esta obra, testimonio claro de la filial devoción del P. Otaño a la Madre de Dios, fué preparada, en su actual versión, en Azcoitia, su pueblo natal, durante la guerra de liberación. Es pues, obra de la última época de su autor, que comprende desde la Cruzada, hasta su retorno, herido ya de muerte, a San Sebastián, al cesar en la Dirección del Real Conservatorio.

La primera aportación al Motete moderno que hemos de destacar en este «Tota Pulchra», como obra representativa de las cualidades típicas de toda la producción musical sagrada del Padre Otaño, se refiere a la

I. Renovación del material temático.

No en vano, cuando el P. Otaño sale a la palestra como compositor sagrado, corren vientos de «Nacionalismo» estético en el campo de la Música europea. Ni hay que olvidar, tampoco, la influencia que en este mismo sentido ejerce sobre su alma sensible e inquieta, el patriarca del «Nacionalismo» musical español, Felipe Pedrell, de quien recibe consejo y orientación.

Con la intuición clarividente propia de todo renovador, y un poder de captación y asimilación nada común, se da cuenta el novel compositor, de que el resurgimiento de la Música sagrada española, decadente, a la sazón, por italianizante, ha de tener como punto de partida, los tradicionales valores, auténticamente religiosos y expresivos, de la melodía litúrgica medieval y la lírica popular, doble cantera inagotable, que él llega a conocer a fondo, como el primero. Y por lo mismo, habrá de ir a beber en esta doble fuente de aguas purísimas, el material temático que, ya como documento, o elemento trascendido, determine el clima personalísimo de su Obra. Día a día, va creando un lenguaje peculiar y universal, en el que palpita la «voz de la sangre», enlazando con una tradición de melodismo racial próxima a desaparecer, cuyos óptimos resultados, en él y sus seguidores, hacen de este fe-

nómeno histórico del «Nacionalismo» musical, religioso y profano, en España y Europa, la experiencia más fecunda y positiva, entre las que podemos reseñar desde el último tercio del siglo XIX hasta nuestros días.

La confirmación de esta primera y fundamental aportación del P. Otaño a la composición sagrada, que campea también en toda su producción de «arte menor» (Véase el recién publicado Cuaderno 1 — ciclo de Navidad — de su «Opera omnia»), la tenemos en el «Tota Pulchra», objeto de nuestro análisis.

Aparte los escorzos temáticos instrumentales, glosas libres, más o menos amplificadas (exceptúese la elaborada y completa introducción de 14 compases, construída con un diseño, variante melódica, del primer tema vocal), cuatro son los elementos temáticos principales y bien definidos:

a) El primero y más característico, es el que presenta el tenor solista correspondiendo al texto: «Tota Pulchra...», en diálogo con el gran Coro. Llena, íntegra, la primera sección del Motete.

Asimilable a un séptimo Modo gregoriano, es de inspiración típicamente popular castellano-montañesa. Diríase hermano gemelo del que Falla emplea en la primera sección de la «Montañesa», tercera de las «Cuatro piezas españolas». Por su índole rítmico-modal, y como tal, tratado (variantes melódicas e inflexiones cromático-modales, del ...«Tu Gloria Jerusalem»...), parece un tema de copla, lanzada al desgaire en la soledad silente del campo. Saturado de místico perfume religioso popular establece el clima poético-expresivo general de la Obra.

b) Precedido de una breve introducción del Organo, abre la segunda sección, el tema n.º 2, presentado por el barítono solista, con el texto «O María...»; rítmicamente es afín al primero y, dentro del marco general armónico-modal, es de carácter más desvaido, y prepara la transición al

c) Elemento temático n.º 3, al que precede un pequeño puente, de dos compases, del Organo; es presentado por los tiples segundos, y corresponde al texto «ora pro nobis...». Por su carácter diatónico-tonal, parece un tema de coral moderno. De carácter poderosamente afirmativo, y con un nobilísimo sentido de expresión constituye el nervio central de la tercera sección, breve (ocho compases), pero intensísima, en la que encontramos el vértice sonoro de la Obra. Al repasarlo mentalmente, nos recuerda el tema del Coral de la Cantata n.º 140 de Bach, y asimismo algún otro fragmento de la Sinfonía Patética de Tschaikowsky. Acertadísimo elemento de contraste con los temas números 1 y 2.

d) Entramos en la cuarta y última sección del Motete con el elemento temático n.º 4, correspondiente al texto ...«intercede»..., presentado también en los segundos tiples. De fisonomía tonal moderna, y, por su carácter conclusivo, contrapuesto a la indecisión poética del primer tema, el compositor lo aprovecha, para Coda del Organo, solo, en un final encalmado y pianísimo, en el que el sonido se pierde en una lejanía ideal.

Los compases finales del coro con el texto: ...«ad Dominum Jesum Christum»... antes de la Coda del Organo, recuerdan brevemente el ambiente poético-modal del comienzo de la primera sección, afianzando así, el sentido de unidad de la Obra.

II. Modernidad y eficacia de la técnica armónico-contrapuntística.

Desde que el P. Otaño aparece, al iniciarse el siglo, como una esperanza que pronto se transforma en segura realidad, se observa ya en su incipiente producción un dominio técnico al día, sobre la base tradicional de los mejores procedimientos de la Polifonía clásica. Técnica que consolida y amplía en sus frecuentes viajes por Europa, en el trato con los compositores sagrados y profanos más destacados de casa y de fuera, y en el conocimiento, por la audición, de las obras maestras antiguas y modernas, y por la lectura constante de la mejor y más reciente bibliografía. Así, en evolución continua, sin perder su peculiar sello, signo de personalidad, sincero y consecuente con su íntimo sentir, rehuye, no en cuanto técnica, por él perfectamente conocida y dominada, sino como tendencia estética, el «preciosismo impresionista», para acercarse, por un misterioso fenómeno sicológico de resonancia y atracción espiritual, al misticismo post-romántico alemán, a lo Max Reger y otros..., la mirada puesta en el viejo Juan Sebastián Bach, «el músico más moderno antre los antiguos, y el más antiguo entre los modernos».

Veamos lo dicho en el «Tota Pulchra», objeto de nuestro estudio.

Técnicamente, en síntesis, es una feliz asociación del procedimiento armónico-contrapuntístico. En la parte vocal alterna la escritura horizontal con la vertical; en la orgánica, predomina la escritura horizontal.

El procedimiento armónico se caracteriza:

a) Por una gran libertad e independencia en el empleo de la disonancia (característica ésta, de la armonía moderna), desligada en absoluto de todo convencionalismo escolástico, y gobernada, con instinto certero, por un íntimo y personal sentido del color, ya que, en definitiva, la armonía, en el fondo no es más que un fenómeno de sensibilidad.

b) Orden y claridad en los procesos tonales.

c) Los esquemas armónicos, simples y eficaces, son como la vertebración interna, sobre la que triunfa el plasticismo vivo de las líneas, que chocan entre sí, y se interfiere sin neutralizarse,

dando por resultado, una acústica noble y viril, de vitalidad desbordante, que nos recuerda, en cuanto al procedimiento técnico, páginas inmortales de Wagner, Strauss, Hindemit, Strawinsky...

Es curiosa, por demás, la analogía entre el modo de tratar el Organo, el P. Otaño, y el de la Orquesta de Wagner, trasunto, ésta, del Coro de la tragedia griega.

III. Perfección y dominio de la Forma.

No hay música sin forma, entendiendo por tal, no sólo el proyecto externo que guía de una manera orgánica las secciones de que consta una obra musical, sino también, y principalmente, la sensación de «gran unidad interna», dentro de la variedad que guarda una obra entera, y cuyos resultados inmediatos son: la proporción, equilibrio, contrastes y solidez, en función del interés creciente de la obra artística. Así vemos que las obras maestras se sostienen y perduran, aparte de sus valores humanos, y de creación estética, por el dominio y perfección de la forma. Beethoven, el gran maestro de la forma, nos ha dejado ejemplos tan típicos como el del primer tiempo de su «Sinfonía Heroica», elaborado con siete elementos temáticos distintos, sin merma de la unidad interna.

Cualquier compositor, por modesto que sea, conoce experimentalmente lo difícil que es conseguir un «relativo» dominio de la forma, que no se alcanza de una manera teórica, sino tras largos ensayos prácticos dirigidos por la intuición, el consejo interno de su sentido estético y, sobre todo, por el contacto y estudio continuo de las obras maestras.

En el «Tota Pulchra» que estudiamos, lo mismo que en toda su producción, el P. Otaño resuelve gallardamente todos los problemas que plantea este capítulo importantísimo de la Composición musical, por desgracia tan desconocido o descuidado en la música sagrada.

Aunque este «Tota Pulchra» está construído según el procedimiento del Motete clásico del siglo XVI (sucesión yuxtapuesta de escorzos temáticos), la unidad, equilibrio y proporción son perfectos. En las últimas palabras del texto «O María», en diseño dialogado entre el barítono solista y el Coro, y lo mismo el «Virgo prudentissima» y el «Jesum Christum», del final, el compositor, que no puede sustraerse a su mentalidad de músico moderno, apunta un retorno de carácter ambiental rítmico, armónico-modal, más que temático — a modo de reexposición — al comienzo del Motete, con lo cual, como hemos dicho arriba, queda más asegurada la unidad de la obra.

IV. El espíritu del «Tota Pulchra».

Tal vez lo que sigue sea lo más subjetivo y lírico de esta exposición que venimos haciendo. No importa, pues también responde a nuestro personal sentido.

Palpita en esta obra, lo mismo que en toda la producción de «arte mayor» del P. Otaño, a la que particularmente hemos querido referirnos, un aliento de gigante, una grandeza cósmica que sobrecoge y trasciende el tiempo y el espacio, una fuerza vital que desborda los estrechos moldes humanos. Una música brotada de su alma religiosa, la «voz de la sangre» de una Fé multisecular, ungida con el óleo de una piedad sencilla como la del niño, unas veces; recia y bronca otras, como los breñales de las sierras cántabras; lírica y suave como los valles de esa tierra mollar de Vasconia, entrañados de perenne verdor. Música que requiere, para su adecuada expresión, un instrumento ideal, no fabricado aún por manos de hombres, y que con toda seguridad, habrá encontrado el buen P. Otaño entre los «millia millium» de moradores de la celestial Jerusalén, en premio a una vida íntegramente dedicada al servicio de la Iglesia en este campo de apostolado de la Música sagrada.

ENRIQUE MASSÓ
Catedrático de Armonía del Real Conservatorio (Madrid).

A LOS ALUMNOS DE LA ESCUELA SUPERIOR DE MUSICA SAGRADA

Como se anunció en el número anterior, para el día 15 de marzo está señalado el análisis completo de la antífona «Angelus autem Domini» (Liber Usualis, pág. 782) y el análisis rítmico de la antífona «Et ecce terraemotus» (ibidem).

Para el día 15 de abril se enviará el análisis completo de la antífona «Amen, amen dico vobis» (Liber Usualis, pág. 825).

Y para el día 15 de mayo, el análisis completo de la antífona «Petite, et accipietis» (Liber Usualis, pág. 834). Este será el último ejercicio del año escolar 1956-1957.

El Padre Otaño y Barcelona

El nombre del Padre Otaño está íntimamente vinculado a Barcelona. Durante su larga vida tuvo ocasión de patentizar su afecto a nuestra ciudad, evocando constantemente los años venturosos de su juventud, que le depararon la oportunidad de establecer contacto con nuestros músicos y granjearse numerosas amistades.

Le recordamos desde principios del presente siglo en sus constantes visitas y sus largas estancias en esta ciudad, con motivo de sus estudios de musicología y folklore, realizados bajo la dirección del eminente maestro Felipe Pedrell. A la sazón la casa del autor de *La Celestina* tenía siempre sus puertas abiertas a cuantos se interesaban por el movimiento de nuestra cultura musical. Su humilde piso de la calle de Aragón era la verdadera casa solariega, donde se daban cita todos los estudiosos inquietos y ambiciosos de nuevos horizontes para el arte musical. Podemos afirmar que todos los que en aquellos momentos representaban algo en el mundo artístico, acudían allí para escuchar la palabra docta y luminosa del maestro. No vamos a caer en la tentación de citar nombres, por temor de exponernos a lamentables omisiones. Hemos dicho todos, y no rectificamos.

Jóvenes y viejos se juntaban allí en amigable camaradería, aunque muchas veces los temas tratados provocasen apasionadas discusiones y calurosos debates, que, al fin y al cabo, redundaban siempre en beneficio de la formación cultural de los concurrentes a aquellas sesiones, que bien podían ser calificadas de académicas. Lo cierto es que de allí salieron un buen número de discípulos que, sólidamente formados en la escuela memorable del maestro, habían de ser más tarde los continuadores de sus doctrinas y teorías en todos los ramos del arte musical, especialmente en la composición, estudios históricos y folklóricos.

Acabamos de decir que no queríamos exponernos a precisar nombres; pero seríamos injustos si silenciáramos el de uno de aquellos discípulos, sin duda el más sobresaliente, por su recia personalidad, y por su identificación con el pensar y sentir del maestro. Y éste era el Padre Otaño. No en vano el maestro le aplicaba el cariñoso calificativo de mi *alter ego*, especialmente en lo concerniente al estudio del folklore musical de nuestra Patria.

En aquella época, Pedrell acababa de publicar su *Cancionero Muscial Español*, obra realmente monumental, con un acopio de materiales, ordenados y comentados con tan certero espíritu crítico, que su personalidad traspasó las fronteras de nuestra Patria, para ser considerado como una de las autoridades más admiradas entre los especializados en esta clase de estudios. Sin duda, el Padre Otaño fué uno de sus más activos e inteligentes colaboradores en su ímproba labor. Así lo atestigua el maestro en unas páginas del segundo tomo del *Cancionero*, dedicándole los más encomiásticos comentarios, con motivo de su documentado estudio sobre el canto popular montañés.

La íntima compenetración de los dos personajes exigía frecuentes entrevistas, lo cual motivaba el desplazamiento del Padre Otaño a nuestra ciudad y favorecía el mantenimiento de relaciones del ilustre jesuíta con los numerosos amigos que en la misma tenía.

Llegó el año 1912, y fué muy propicio para fortalecer los lazos de unión del Padre Otaño con la ciudad de Barcelona. En dicho año esta ciudad fué escogida para la celebración del tercer Congreso de Música Sagrada. No es de extrañar que, dado el prestigio de que gozaba el Padre Otaño entre los músicos, se le concediese un puesto muy relevante en las tareas del Congreso. En el segundo día, que coincidía con la festividad de Santa Cecilia, patrona de la música, le vemos actuar en la iglesia del Sagrado Corazón, donde tenía lugar un solemne oficio, con la asistencia del Cardenal de Valladolid y de los obispos de Astorga, Vich y arzobispo de Valencia. Allí el Padre Otaño ocupó la sagrada cátedra, basando su oración sagrada en las palabras del oficio litúrgico del día: «Mientras sonaba el órgano, Cecilia cantaba al Señor: Hágase mi corazón inmaculado y puro para que no sea confundido». Toda su disertación fué una documentada y calurosa apología del arte sagrado de la música condensada en estas palabras finales: «Si Santa Cecilia pedía al Señor que fuera su corazón inmaculado y puro, los músicos han de clamar: «Fiat musica mea immaculata et pulchra».

Las sesiones solemnes del Congreso adquirieron una elevada categoría por los nombres de los conferenciantes, algunos de ellos precedidos de una larga y merecida fama en el cultivo de la música sagrada. Baste recordar algunos de ellos: Felipe Pedrell, Luis Millet, Vicente M. de Gibert, Padre Gregorio M. Sunyol. Los organizadores no dudaron en confiar uno de los actos del Congreso al Padre Otaño, tan querido en Barcelona, y tan admirado en toda España, por su fecunda labor

de músico sagrado, a pesar de ser en aquellos momentos el más joven de los conferenciantes. Y hay que tener en cuenta que la misión que le fué encargada en la primera sesión solemne, no estaba exenta de evidentes dificultades y de escollos difíciles de sortear. Se trataba de un estudio sobre la música litúrgica moderna. Precisaba concretar en su disertación lo que debía ser la música destinada al servicio del culto, a los diez años de promulgación del «Motu Proprio de Pío X» ante la desorientación de los músicos profesionales y la incomprensión y la rutina de la mayoría de los fieles. Realmente el papel del conferenciante era comprometido y peligroso.

Para comprobar cómo el Padre Otaño supo salir airoso en tan difícil empresa, es preciso leer íntegro su admirable trabajo, publicado en el volumen del Congreso. Los conceptos doctrinales allí emitidos, después de cuarenta y cuatro años, aparecen de una palpitante actualidad. A la luz de la legislación vigente y de los documentos pontificios más recientes sobre la música sagrada, no sabríamos hallar en el texto de aquella conferencia nada merecedor de rectificación; antes al contrario, nos atrevemos a afirmar que los jóvenes compositores de la generación actual podrían sacar mucho fruto de su lectura, para orientarse en el difícil arte de la composición de la música eclesiástica o moderna. Y hasta es posible que quedasen algún tanto sorprendidos al comprobar que ciertas audacias, que hoy parecen revolucionarias, el Padre Otaño las expusiese en aquellos ya lejanos días con la mayor naturalidad y con el más elevado espíritu de verdadero artista cristiano.

Al cabo de veinticuatro años reaparece en Barcelona la personalidad del Padre Otaño para una nueva actuación con motivo de la celebración del III Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología. Su presencia, en aquellos momentos en plena madurez, no podía faltar entre los estudiosos y especializados que acudían de todos los puntos del mundo a aportar los frutos de sus investigaciones y experiencias en el campo de la musicología. Su intervención en el mismo fué, sin duda, una de las más destacadas, desarrollando largamente una de las ponencias sobre el interesante tema: «Folklore gallego».

Tales son, ligeramente reseñadas las ocasiones que dieron lugar a la presencia física del Padre Otaño en la ciudad de Barcelona. Sin duda, su presencia espiritual ha sido mucho más frecuente, y no menos memorable y digna de reconocimiento. A través de sus obras se ha mantenido este espiritual contacto. Basta repasar las publicaciones de música sagrada, aparecidas en nuestra ciudad durante este medio siglo, para cerciorarse de que el nombre del Padre Otaño aparece frecuentemente al lado de los más representativos de nuestra tierra. Y en las parroquias, iglesias y pensionados barceloneses, sus cantos y melodías, rebosantes de sentimiento religioso y de auténtico sabor popular, saben enfervorizar el corazón de los fieles y armonizan perfectamente con los demás cánticos genuinamente regionales.

FRANCISCO DE P. BALDELLÓ, Pbro.

BIBLIOGRAFIA

P. NEMESIO OTAÑO, S. J. — *Obras Completas.* Cuaderno 1, Ciclo de Navidad, (Ed. «Sal Terrae», Zaragoza, 1956.)

Comienza felizmente la publicación de las Obras Completas del P. Otaño: era ineludible por su valor, su ejemplaridad, su utilidad práctica en la mayor parte de los XIV volúmenes que ha de abarcar; gran parte de esta obra era ya inaccesible por ser de ediciones agotadas, o perdida en suplementos de revistas muy variadas.

Este volumen primero lleva una documentada y afectuosa introducción o prólogo del P. Larrañaga, S. J., predilecto discípulo, amigo y hermano, y una breve introducción que tuve que improvisar yo mismo cuando, hace precisamente un año, se iba a editar este cuaderno.

Es del Ciclo de Navidad y tiene 32 composiciones en un centenar de páginas de música nítidamente grabada en los talleres de Boileau y Bernasconi, de Barcelona, que tanto debieron en sus comienzos a la inspiración y ayuda del P. Otaño.

Casi todas las composiciones son Villancicos, salvo un Invitatorio de Navidad, obra primeriza en fabordón muy a la Palestrina, y un Himno gregoriano muy bien harmonizado.

Los villancicos todos son elegantísimos y preciosos. Algunos (n. 4 y 5) ya editados por Pedrell a principios de siglo. Los más de inspiración o de pleno origen folklórico — catalán, vasco, gallego, salmantino, santanderino — presentados con una finura y riqueza de espléndida harmonización originalísima que encantan y maravillan. Los hay a tres voces con gran sabiduría coral. Alguno es ya famoso, como el «Buen Jesús», tan lírico y bello, o el Villancico de Salón que tanto sorprendió al aparecer en «Razón y Fe» como insólito suplemento. Algunos tratados en forma de lied, con la sutileza íntima, rica y vibrante de Schumann, son preciosos. Toda la colección práctica, de suma aristocracia en su presentación y acompañamiento es de pequeñas y muy cinceladas joyas.

JOSE ARTERO