

**Angel Medina Alvarez**

Catedrático de H.<sup>a</sup> de la Música de la Universidad de Oviedo



El P. José Ignacio Prieto:  
una trayectoria musical en  
el espíritu del Motu Proprio

Separata de  
*Studium Ovetense, XXII*  
Oviedo, 1994

Para Ignacio M<sup>e</sup> Domínguez,  
con todo mi afecto.

Angel Medina  
octubre 2010

## EL P. JOSE IGNACIO PRIETO: UNA TRAYECTORIA MUSICAL EN EL ESPIRITU DEL «MOTU PROPRIO»

**Angel MEDINA ALVAREZ**

CATEDRÁTICO DE HISTORIA DE LA MÚSICA  
UNIVERSIDAD DE OVIEDO

### 1. INTRODUCCION

Los días 30 de junio, 1 y 2 de julio de 1994 tuvo lugar en Oviedo un encuentro de puericantores concebido como un homenaje al P. José Ignacio Prieto, en recuerdo de su meritoria labor en la dirección, impulso y difusión de esta sociedad musical, tanto en España como en el extranjero. Observamos entonces, a raíz de que se nos hubiera solicitado un artículo para un diario ovetense <sup>1</sup> que apenas existían publicaciones acerca del compositor gijonés que fueran más allá de los datos básicos sobre su vida y sus diversas realizaciones en el terreno de la música.

El «estado de la cuestión» respecto al P. Prieto resulta, pues, más bien decepcionante y no por la calidad de lo escrito, sino simplemente por su escasez. La *Gran Enciclopedia Asturiana* ofrece un sucinto perfil debido al jesuita Victoriano Rivas Andrés <sup>2</sup>. El diccionario *The New Grove* —actualmente el más importante del mundo de tema musical— es aún más escueto e igualmente acertado, como corresponde a una entrada firmada por el eminente musicólogo, el también jesuita P. José López Calo <sup>3</sup>. Precisamente este mismo autor publicó un artículo sobre el P. Prieto en la

<sup>1</sup> MEDINA, Angel: «El Padre Prieto en la Generación del "Motu Proprio": un apunte de contexto», *La Nueva España*, 30-VI-1994. El epígrafe 8 del presente trabajo utiliza literalmente amplias secciones del artículo periodístico, acompañadas en esta ocasión con el correspondiente aparato crítico.

<sup>2</sup> RIVAS ANDRES, Victoriano: «Prieto Arrizubeitia, José Ignacio», *Gran Enciclopedia Asturiana*, t. 12. Gijón 1984. Silverio Cañada, editor.

<sup>3</sup> LOPEZ CALO, José: «Prieto Arrizubieta, José Ignacio», *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, Dir. Stanley Sadie, Londres 1985.

revista *Ritmo*, aparecido pocos meses después de la muerte del maestro y, años más tarde, lo volvería a mencionar en un trabajo muy interesante sobre la música en la Universidad Pontificia de Comillas que vio la luz en la misma revista <sup>4</sup>. Tomás Marco, en el sexto volumen de la *Historia de la Música Española*, le dedica unas líneas que introducen una valoración (en el contexto del Motu Proprio) significando la modernidad del P. Prieto dentro de los compositores de su generación <sup>5</sup>.

Si orientamos nuestro balance hacia el lado de los archivos tampoco encontramos demasiadas novedades. El último catálogo de la Biblioteca de Música Española, es decir, del Archivo de música de la Fundación Juan March, en Madrid, dedicado en sus comienzos al siglo XX (y desde fechas más recientes también a la música del siglo XIX) no contiene referencia alguna sobre el compositor, pese a que bastaría con que se dispusiese en dicho centro de una sola obra para que apareciese en el catálogo, como ocurre con muchos de los autores representados <sup>6</sup>. En la Sociedad General de Autores de España figuran treinta y nueve títulos, varios de los cuales son arreglos o partes de determinadas obras. El archivo de la Unión Musical Española, con una partitura (la popularísima Morito Pititón) o la Biblioteca Nacional —ésta con once partituras catalogadas al concluir el presente trabajo— no modifican lo señalado. Nuestra propia biblioteca, con una treintena de partituras, entre ellas las más significativas del autor en cuanto a música sacra, permite hacerse una idea cabal de su estilo. De todos modos, la investigación en los propios fondos de la Universidad Comillas de Madrid ha de considerarse como inexcusable si se desea abordar un primer ensayo de catalogación de su obra, consultar música manuscrita, etc., lo que respondería a un empeño mayor que el presente, fundamentalmente en caso de redactar un libro completo (y necesario) o una tesis sobre el compositor.

En otras palabras, aquel artículo periodístico, aunque muy amplio para el medio, nos dejó con ganas de retornar al pensamiento musical del compositor asturiano, oportunidad que nos ha venido precisamente con el homenaje a nuestro arzobispo, que fuera en su día discípulo en Comillas del P. Prieto.

Estas circunstancias ponen de relieve el carácter particular de la obra del P. Prieto y las posibles limitaciones derivadas de la difusión y edición

LOPEZ CALO, José: «El P. José Ignacio Prieto (1900-1980)», *Ritmo*, n.º 509, marzo 1981, pp. 34-35. LOPEZ CALO, José: «La música en el Seminario y Universidad Pontificia de Comillas», *Ritmo*, n.º 556, junio 1985, pp. 27-31.

<sup>5</sup> MARCO, Tomás: *Historia de la música española. 6. El siglo XX*. Madrid 1983. Alianza Ed. Alianza Música, pp. 109-110.

<sup>6</sup> *Catálogo de obras 1993*. Biblioteca de música española contemporánea. Madrid 1993. Fundación Juan March.

de su música en círculos religiosos, salvo las excepciones de rigor. Fue un músico que compuso mucho y bien, pero que no necesitó realizar una «carrera» de éxitos, ni frecuentar géneros de moda, sino que siguió imperturbablemente una línea bien trazada, densa, llena de creaciones de honda inspiración que conviven con piezas de uso cuasipopular y con interesantes aproximaciones a la música pura, no dependiente de motivaciones religiosas estrictas. Como son muchas las facetas del compositor, adelantamos ya que nos centraremos en este trabajo en su trayectoria como autor de música religiosa, sin dejar de lado su propia vivencia como responsable de la música en la Universidad de Comillas y entendida dicha vivencia dentro de un contexto de reforma que supuso toda una revitalización del arte sacro musical en España.

## 2. PRIMEROS AÑOS

La peripecia vital de José Ignacio Prieto Arrizubeitia <sup>7</sup> es relativamente bien conocida en sus grandes episodios. Los trabajos del P. Rivas y del P. López Calo —que, naturalmente, hemos de seguir— han contribuido a fijar las grandes etapas de su vida. Cruzaremos aquí las informaciones que nos proporcionan estos autores con otras menos usuales, para presentar un retrato aún más completo.

Nacido en Gijón <sup>8</sup> el 12 de agosto de 1900, recibe las primeras clases de música de su hermano Luis, con el apoyo materno <sup>9</sup>. Este primer profesor también seguiría la carrera religiosa y habría de ser organista durante mucho tiempo en la Universidad Pontificia de Comillas. Otros tres hermanos murieron de niños <sup>10</sup>. Un traslado familiar a Bilbao —por razones profesionales, ya que sus padres eran maestros <sup>11</sup>— le lleva a proseguir sus estudios «con don Pedro Martínez, subdirector de la Banda Municipal de la capital vizcaína» <sup>12</sup>, habiendo recibido también lecciones de Jesús Guridi <sup>13</sup>.

<sup>7</sup> Algunas publicaciones dan Arrizubieta en lugar de Arrizubeitia.

<sup>8</sup> La *Gran Enciclopedia Asturiana*, t. 12, sitúa en Oviedo la cuna del compositor. Se trata de un simple error, puesto que el autor de dicha entrada —el P. Rivas— tuvo amplio y directo conocimiento del músico, citando la villa de Gijón en otras ocasiones.

<sup>9</sup> «La vocación musical le fue infundida por su buenísima madre, que creía asegurarle con ella un camino de virtud». RIVAS ANDRES, Victoriano: «Breve semblanza del P. Prieto», texto inédito, leído en el Paraninfo de la Universidad de Oviedo el 30 de junio de 1994, del que el P. Rivas nos ha facilitado copia. Dejamos constancia de nuestra gratitud.

<sup>10</sup> RIVAS ANDRES, Victoriano: «Breve semblanza...».

<sup>11</sup> RIVAS ANDRES, Victoriano: «Prieto Arrizubeitia...».

<sup>12</sup> LOPEZ CALO, José: «El P. José Ignacio Prieto...».

<sup>13</sup> RIVAS ANDRES, Victoriano: «Breve semblanza...».

El ambiente familiar era profundamente cristiano. Ya hemos citado la dedicación religiosa de su hermano y primer maestro de música, Luis. Por su parte, la madre del compositor entra en las Adoratrices de Avila, en 1920, «al mismo tiempo que su padre ingresaba jesuita en Carrión de los Condes»<sup>14</sup>. Pero en la propia familia había otras tendencias. Aunque son pocos los que relacionan a Indalecio Prieto con nuestro compositor, lo cierto es que ambos estaban vinculados por lazos de sangre<sup>15</sup>. El destacado político socialista —nacido en Oviedo y bilbaíno por vocación y ejercicio— es autor de unas ilustrativas memorias en las que encontramos alguna mención a la rama de la familia que ahora nos ocupa<sup>16</sup>.

José Ignacio Prieto comienza sus estudios con los jesuitas en Loyola, a la edad de quince años, etapa en la que, según López Calo, «apenas si pudo dedicarse a la música»<sup>17</sup>, pese a destacar en esta disciplina.

### 3. LA UNIVERSIDAD PONTIFICIA DE COMILLAS Y LA DIGNIFICACION DE LA MUSICA RELIGIOSA

Como se sabe, el Seminario Pontificio de Comillas, concebido en 1882, y activo de hecho desde enero de 1892, pasaría a ser Universidad Pontificia en 1904<sup>18</sup>. La música iba ganando en importancia, pero adquirió una dimensión especialísima con la llegada de Nemesio Otaño en 1910. Fue una auténtica revolución. Aprovechando que la enseñanza de la

<sup>14</sup> RIVAS ANDRES, Victoriano: «Prieto Arrizubeitia...».

<sup>15</sup> «...su padre era primo hermano del famoso político Indalecio Prieto». RIVAS ANDRES, Victoriano: «Breve semblanza...».

<sup>16</sup> En 1932, siendo ministro D. Indalecio Prieto asiste a un banquete del presidente de la República ofrecido al cuerpo diplomático. Conversa con Monseñor Tedeschini, nuncio apostólico, hacia quien no oculta su admiración, y éste le propone ir juntos a Comillas (donde había estado dos años atrás) al objeto, le dice al político, de visitar «a su primo carnal Jenaro y a los dos hijos que con él militan allí en la Compañía de Jesús». «Los tres rabian por verle», le asegura el purpurado al ministro socialista, que responde: «Pero, Monseñor, ¿quiere Vd que caiga la República? ¡Morrocotudo escándalo si se supiera que yo, ministro socialista, había ido a un colegio jesuita!». Y un poco más adelante añade: «Mi primo Jenaro murió, y murió suplicando a Dios la salvación de mi alma, según hubo de enterarme en San Juan de Luz uno de sus hijos, director de los coros de la Universidad Pontificia de Comillas, al frente de los cuales obtuvo ha poco en Tokio resonante éxito». Esta parte de las memorias de Indalecio Prieto fue redactada el 2 de octubre de 1959, bajo el epígrafe «El prelado y el hereje». PRIETO, Indalecio: *De mi vida. Recuerdos, estampas, siluetas, sombras...* México 3.ª ed. 1975 (1.ª: 1965). Ed. Oasis, pp. 195-196.

<sup>17</sup> LOPEZ CALO, José: «El P. José Ignacio Prieto...».

<sup>18</sup> Los hitos principales de la institución, tras los deseos fundacionales de los primeros marqueses de Comillas, son: Breve «Sempiternam Dominici Gregis (16-X-1890) de León XIII; Breve «Seminarium Sancti Antonii» (7-VII-1891); documento público de Madrid (10-VII-1891); Decreto «Praeclaris Argumentis» (29-III-1904) de Pío X; aprobación de nuevos estatutos por la Sagrada Congregación de Seminarios y Universidades (3-XII-1935). *Universidad Pontificia Comillas* (memoria 1978).

música era obligatoria para los seminaristas, que había pianos para quienes se querían dedicar con más intensidad al arte musical y, naturalmente, dotado él mismo de unas cualidades organizativas y artísticas formidables, pronto la Schola Cantorum de Comillas empieza a ser un modelo en cuanto a la interpretación de la música sacra, aunque no se limitaban a ella en los conciertos y academias que se celebraban.

Un momento muy significativo se producirá en 1919, a raíz de los cambios realizados en la dirección musical de Comillas. De nuevo hemos de citar al P. López Calo, ya que en un trabajo sobre la música en esta institución, explica el cúmulo de circunstancias que llevaron al traslado de Otaño a Burgos, con la subsiguiente etapa de interregno en la vida musical comillesa. Por una razón administrativa, Otaño había de ser asignado a la provincia jesuítica de Castilla, de acuerdo con las reformas de la Orden de 1918<sup>19</sup>. Pero aún cuando estas disposiciones posibilitaban la retirada de Otaño como director de la Schola en Comillas, los motivos de fondo eran más serios y pueden resumirse diciendo que probablemente Otaño se excedía en su celo musical, «hasta tal punto —escribe Rivas Andrés— que llegó a inquietar a algunos espíritus timoratos»<sup>20</sup>. En efecto, López Calo advierte el mismo problema cuando señala: «eran muchos los que creían que se exageraba en el tiempo y la importancia que se concedían a la música bajo la inspiración del Padre Otaño»<sup>21</sup>. Lo mismo afirma el P. Abad, quien tras destacar el esplendor y calidad que se habían alcanzado, asegura «que a algunos llegaron a parecer excesivos»<sup>22</sup>.

Hasta el propio Otaño era consciente del peligro, pues según se deduce de sus propios documentos, ya desde 1915 «tenía miedo de que los Superiores tuviesen que tomar alguna medida seria»<sup>23</sup>. Tal medida llegaría en 1919, con el traslado a Burgos del P. Otaño, «dedicado exclusivamente a la composición musical»<sup>24</sup>.

### 4. EL P. PRIETO EN COMILLAS: LA TRADICION CONSOLIDADA

El P. Prieto ha de ser considerado como el verdadero sucesor del P. Otaño. Ciertamente es que antes de éste hubo otros directores<sup>25</sup>, desde los

<sup>19</sup> LOPEZ CALO, José: «La música en el Seminario...».

<sup>20</sup> RIVAS ANDRES, Victoriano: «Breve semblanza...».

<sup>21</sup> LOPEZ CALO, José: «La música en el Seminario...».

<sup>22</sup> ABAD, P. Camilo María: *El Seminario Pontificio de Comillas. Historia de su fundación y primeros años (1881-1925)*. Madrid 1928. Tipografía Católica de Alberto Fontana, p. 191.

<sup>23</sup> LOPEZ CALO, José: «La música en el Seminario...».

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> Con distinta dedicación y responsabilidades: Cándido Elorza, Ugarteburu, Carrera, Gabriel Huarte y Daniel Sola. Cf. ABAD, P. Camilo María: *El Seminario Pontificio de Comillas...* p. 189. De los nombres anteriores han de distinguirse los casos de Ugarteburu y Sola, a los que se ha de considerar como los más destacables antes de la llegada de Otaño.

tiempos fundacionales, y que entre Otaño y la larga etapa de Prieto como director musical de Comillas hubo otros nombres<sup>26</sup>, algunos de muchísimo interés, pero no se puede dudar, en el balance actual, del lugar sobresaliente de nuestro compositor en el mantenimiento y consolidación de la tradición musical comillesa.

Los historiadores y también los propios cronistas de la Orden que se han referido a la Universidad Pontificia dedican siempre unos párrafos de sus escritos a ensalzar el nivel musical de la Schola Cantorum. El sistema de enseñanza predisponía hacia los mejores resultados<sup>27</sup>. Las academias, festividades o conmemoraciones y, muy en especial, las celebraciones de la Semana Santa<sup>28</sup> eran el buque insignia musical de la nutrida Schola de la institución.

Tal es el ambiente –o más exactamente la tradición– que ya había dado fama a este establecimiento de enseñanza religiosa y al que el P. Prieto ha de dar una continuidad que, de otro lado, no alterase el carácter propio –académico y religioso– del centro.

La etapa de transición supuso una lógica merma de las cualidades musicales de la Schola Cantorum<sup>29</sup>. La llegada de Prieto con carácter estable no se realiza de manera inmediata. En 1924<sup>30</sup> ejerce por primera vez como director de la Schola, aunque no era la primera ocasión en que

<sup>26</sup> «Después del P. Otaño, tomaron la dirección de la música alumnos aventajados de los últimos cursos de Teología y Derecho Canónico. En el curso 1919-20 fue Ramón Bidagor; posteriormente Marcelino Olavarieta, Sebastián Subinas, Santos Arana, Valentín Ruiz, José Ignacio Prieto, Ernesto Prieto, Eugenio Beitia, Lucas Guridi y, definitivamente, desde 1930 por segunda vez, José Ignacio Prieto». GONZALEZ CAMINERO, Nemesio: *La Pontificia Universidad de Comillas. Semblanza histórica*. Comillas 1942, p. 125.

<sup>27</sup> «Para llegar a recoger esos magníficos frutos, la organización de los estudios musicales se llevó en Comillas a un grado de perfección que puede servir de modelo. Insinuemos tan sólo que el estudio del solfeo empezaba desde el primer año de carrera; que había un curso especial de canto gregoriano; que eran muchos los que estudiaban piano con seriedad; que los de dotes más relevantes aprendían armonía; y unos pocos, cuando ya habían dominado todas estas materias, se dedicaban, bajo la dirección del P. Otaño, a la composición». ABAD, P. Camilo María: *El Seminario Pontificio de Comillas...* p. 190.

<sup>28</sup> Las celebraciones litúrgicas alternaban el canto gregoriano y la polifonía sacra. Prescindiendo de las numerosas piezas de aquel género (y de las páginas organísticas) las obras polifónicas de la Semana Santa de 1925 se debían a autores como Palestrina, Otaño, Victoria, Lotti, Allegri, Casimiri, Viadana, Guerrero, Almandoz, Goicoechea, Usobiaga, Bruckner, Arregui, Valdés, Thermignon, Bach, Iruarrizaga. Anotemos que maestros como Victoria están representados por decenas de obras y que otros, como Palestrina o el P. Otaño, también figuran repetidas veces a lo largo de estas celebraciones de Semana Santa. ABAD, P. Camilo María: *El seminario Pontificio de Comillas...* pp. 346-348.

<sup>29</sup> El P. Camilo María Abad reconoce que desde la partida de Otaño «los estudios musicales han perdido algo en amplitud y esplendor». ABAD, P. Camilo María: *El Seminario Pontificio de Comillas...* p. 191.

<sup>30</sup> Aunque los 25 años como director los celebrará en 1950. *Vide infra*.

se interesaba por la tradición musical de esta institución<sup>31</sup>. A los tres años, ha de dejar esta dedicación, para proseguir con las obligaciones propias de su pertenencia a los jesuitas: segundo noviciado y estudios de Teología. Pero estos años de formación religiosa también suponen su definitiva madurez como compositor, pues siendo Barcelona su lugar de destino, se aprovechó del extraordinario ambiente musical de la ciudad en una etapa de eclosión musical sin parangón, que le llevó a conocer y tratar con destacados compositores y músicos catalanes, como el P. Massana, Zamacois, Lamote de Grignon, o el violoncellista Pablo Casals, todo ello en un ambiente donde la guía espiritual de Felipe Pedrell seguía siendo un punto de referencia básico.

En 1932 retorna, una vez concluidas dichas obligaciones, y desde entonces su vida habría de transcurrir vinculada a la universidad comillesa mientras ésta permaneció en su lugar originario.

Según lo publicado por diversos autores, la etapa de Prieto alcanza su máximo nivel en la postguerra y probablemente el momento de máximo prestigio. De acuerdo con el P. Calo, podemos entender que el P. Prieto, aún cuando poseía un carácter casi opuesto al del P. Otaño, apenas introdujo novedades en el funcionamiento de la Schola Cantorum. Salvo quizá la de renunciar al celo y grandilocuencia de su ilustre predecesor. Como dice López Calo, las cosas se hacían «sin aquellas aparatósidades» y «sin aquellas alharacas de los tiempos del P. Otaño»<sup>32</sup>.

Comillas y su Schola Cantorum constituyeron la referencia vital más hondamente sentida por el P. Prieto. En 1950 la Universidad rinde un homenaje al P. Prieto en sus bodas de plata al frente de la Schola Cantorum. Acude el P. Otaño, ya con la salud mermada, y dirige un *Ave María* de su propia autoría. El P. Artero pronuncia la conferencia laudatoria y la Schola interpretó obras profanas y sacras del compositor asturiano. Ese mismo año la Schola obtiene un resonante éxito en San Sebastián, camino de Roma, donde cantan ante el Papa.

Además de las famosísimas «semanas santas» –retransmitidas por radio desde antes de la guerra civil– Comillas dedica una atención especial a la música en la festividad de Santa Cecilia, fiesta jubilosa para la música no sólo por el patronazgo de la santa, sino por ser la fecha clave

<sup>31</sup> Según escribe López Calo, José Ignacio Prieto acudía a Comillas en los años inmediatamente anteriores, para impregnarse del «estilo de canto y de interpretación» que había dejado el P. Otaño en la Schola. LOPEZ CALO, José: «La música en el Seminario...».

<sup>32</sup> LOPEZ CALO, José: «La música en el Seminario...». No en vano la Schola Cantorum de Comillas era vista, por parte de la propia institución académica, como un «auténtico Instituto de Música Religiosa, especialmente durante la dirección del R. P. José I. Prieto». *La Universidad Pontificia de Comillas. Noticia Académica*. Comillas 1960, p. 8.

del Motu Proprio. Se daba cabida entonces a un porcentaje más generoso de música profana. Obras de nuestro autor como *Las hogueras de San Juan*, para coro y orquesta, tuvieron algunas de sus mejores interpretaciones en este marco de júbilo musical.

## 5. OTROS DATOS BIOGRAFICOS

Ciertamente, el traslado a Madrid de la Universidad Pontificia, que fue realizándose gradualmente en la década de los sesenta<sup>33</sup>, por Facultades, supuso un cambio lamentable en cuanto a la práctica musical, que llevó a P. Prieto a canalizar sus fuerzas artísticas en la dirección de la Coral Santo Tomás de Aquino, de la Universidad Complutense, con la que obtuvo unos resultados más que meritorios y numerosos éxitos.

Su talento y sus inquietudes le llevaron a realizar otras actividades, como giras en concepto de director, de las que hay que destacar la realizada a Japón en 1955-56, así como tareas organizativas, entre las que sobresalen la fundación de la sección española de los puericantores y el impulso de estas asociaciones en numerosos congresos internacionales<sup>34</sup>. Y la asistencia a congresos de música sagrada. Ya en 1934 participaba en el internacional de Aquisgrán, y desde entonces fueron muchos los foros que contaron con su presencia. De 1956 a 1963 ejerció la enseñanza de la armonía en el prestigioso Pontificio Instituto de Música Sagrada, de Roma, pero no descuidó la dirección musical de Comillas, desplazándose para preparar personalmente las intervenciones más destacadas de la Schola.

Aunque activo hasta edad muy avanzada, le llegó también el momento del descanso. En un emotivo artículo, el P. Calo escribe: «Una arterioesclerosis progresiva fue minando su salud. Desde el verano último ya estaba casi paralizado y tenía que usar una silla de ruedas para moverse. Murió santamente en el colegio jesuítico de Alcalá de Henares, donde pasó los últimos años, el 11 de diciembre de 1980»<sup>35</sup>.

<sup>33</sup> Comenzó en 1960 y en el curso 1967-68, coincidiendo con el 75 aniversario de su funcionamiento, ya se habían trasladado las últimas Facultades.

<sup>34</sup> Los congresos de Colonia o Roma contarán con la presencia del P. Prieto. En el de Roma de 1950 la participación de puericantores españoles fue muy escasa: un pequeño grupo de Comillas y unos treinta del Hogar San José, de Gijón, con su director D. Máximo González. Estos últimos cantaron cantos asturianos y si su nivel, como se recoge en alguna crónica de la revista *Tesoro Sacro Musical*, era inferior al mundo maduro de los puericantores europeos, acabaron gustando por su simpatía y voluntad, no menos que por su lucido atuendo de pequeños canónigos, en definición de algunos congresistas. Las crónicas del P. Prieto de aquél y de otros encuentros de niños cantores, publicadas en la citada revista (y en *Ritmo*), contrariamente, recogían siempre el lado positivo y el espíritu de paz y concordia que caracteriza a la organización. El P. Prieto fue presidente de la sección española y vicepresidente de la asociación internacional de puericantores.

<sup>35</sup> LOPEZ CALO, José: «El P. José Ignacio Prieto...».

## 6. LA VOCACION CORAL

Si repasamos los datos biográficos expuestos observaremos el lugar destacado que ocupa la práctica coral en su vida como músico religioso, desde sus responsabilidades en la Schola de Comillas hasta la atención a los puericantores o su brillante etapa en la coral universitaria de Madrid. Conviene entonces introducir unas líneas sobre el concepto que tenía el P. Prieto de la dirección coral, una de sus grandes capacidades. «Los que le conocieron bien —señalamos ya en alguna ocasión— aún recuerdan su gesto preciso (en esto por encima de Otaño, al parecer), la expresión y dramatismo que imprimía a las versiones de Tomás Luis de Victoria y que, con detalles criticables, pueden escucharse todavía con aprovechamiento en los discos publicados en el sello Discoteca Pax»<sup>36</sup>.

Tal vez por ese mismo prestigio como director fue solicitado en diversos medios musicales para hablar de la dirección coral. Lo que se desprende de sus textos en esta línea es que el P. Prieto creía en dos factores básicos: masa y disciplina. *Masa* en el sentido de materia prima, que él creía fácil de encontrar en cualquier sitio; efectivamente un coro de seminaristas no se crea por la calidad de la materia prima sino por otras necesidades. Y *disciplina* como elemento fundamental, del que responsabiliza totalmente al director<sup>37</sup>. En segundo lugar relacionaba dialécticamente el *contenido* y el *gesto*. Era partidario de que éste fuese claro y preciso: «...no importa que sea amplio o corto, rápido o lento, insinuante o resuelto, lo que importa es que sea definido»<sup>38</sup>. En tercer lugar teorizó sobre la importancia del ensayo y sobre la adecuación del repertorio a los medios vocales, insistiendo en detalles fundamentales de la práctica coral, como la respiración, la posición de los coristas con la vista atenta al director y no clavada en la partitura, el esmero en la vocalización y el equilibrio entre la energía en el carácter y la necesaria paciencia que han de ser cualidades imprescindibles en la figura del director<sup>39</sup>.

## 7. UNA EDICION POLEMICA. PRIETO COMO MUSICOGRAFO

Desde Comillas el P. Prieto impulsa diversas ediciones de partituras, así como grabaciones discográficas con el repertorio de la Schola. En cuanto al gregoriano se alcanza un gran nivel, con la mirada puesta en los

<sup>36</sup> MEDINA, Angel: «El Padre Prieto...», *La Nueva España*, 30-VI-1994.

<sup>37</sup> PRIETO, José Ignacio: «La formación y dirección de coros», *Tesoro Sacro Musical*, febrero, 1946, pp. 9-10.

<sup>38</sup> PRIETO, José Ignacio: «La formación y dirección de coros» [cont.], *Tesoro Sacro Musical*, febrero, 1947, pp. 12-15.

<sup>39</sup> PRIETO, José Ignacio: «La formación y dirección de coros», [cont.], *Tesoro Sacro Musical*, febrero, 1948, pp. 25-26.

trabajos de la Abadía de Solesmes (adonde acudían los más interesados) fundamentales en el resurgimiento de esta práctica desde mediados del XIX. Las academias y audiciones para los más destacados dieron su fruto en la dedicación musical o musicológica de algunos de los alumnos comillenses de aquellos años.

Haber abonado las inquietudes musicológicas de determinados discípulos es otro de sus méritos, y ello sin haber sido Prieto un musicólogo en sentido estricto. Sus crónicas, artículos sobre dirección coral, sus reflexiones sobre la música sacra, entre otros temas, muestran su espíritu cultivado y sensible, pero no constituyen un *corpus* de trabajo musicológico. Algunas de las críticas más severas le vinieron precisamente en este terreno. Tras la publicación de una *Antología polifónica*, con obras de Tomás Luis de Victoria, la revista *Tesoro Sacro Musical* incluye dos críticas de la misma en el número de agosto-septiembre de 1948. Mientras José Artero, buen conocedor y defensor de la música de Prieto, apenas entra en consideraciones realmente críticas y la valora en lo que tiene de positivo, una promesa de la musicología española y discípulo de Anglès, el P. Samuel Rubio, redacta una amplia reseña, analizando numerosos errores de criterio, descuidos, etc., que le llevan a compararla con otra denostadísima edición del Seminario de Vitoria y a afirmar: «De poco esmerada, incorrecta y harto deficiente podemos calificar esta edición comillense»<sup>40</sup>. La musicología ya iba por otros derroteros y, en consecuencia, ediciones de este tipo, con reguladores y otros numerosos detalles interpretativos, chocaban con las tendencias de rigor y fidelidad al original propias de la visión científica de la música.

Del mismo modo, sus artículos constituyen reflexiones personales y no entran en la categoría de las grandes aportaciones musicológicas de otros religiosos, como ocurre con los de un Anglès, por ejemplo. Fue un musicógrafo culto, siempre cordial con los temas que trataba, constructivo y bien preparado y sus apuntes sobre la música sacra, sobre la legislación de la misma o sobre la dirección coral, que estamos citando a lo largo del trabajo, muestran el cariz de esta faceta de su obra y el valor que merecen en una perspectiva que trate de ser más ponderada que hagiográfica.

## 8. EL P. PRIETO EN EL ESPIRITU DEL «MOTU PROPRIO»<sup>41</sup>

En la festividad de Santa Cecilia de 1903, el Papa Pío X rubricaba una *Instrucción sobre la Música Sagrada* que habría de tener una inmensa resonancia en la música de la Iglesia católica, hasta el Vaticano II. Los

<sup>40</sup> *Tesoro Sacro Musical*, agosto-septiembre 1948, pp. 58-59.

<sup>41</sup> Vide nota 1.

afanes renovadores de Pío X, que estaba en su primer año de pontificado, tuvieron un eco rápido y eficaz en España<sup>42</sup>.

El Motu Proprio, verdadero *Código jurídico de la música sagrada*, tuvo pronto buenos analistas en nuestra patria y tuvo también consecuencias positivas reconocidas<sup>43</sup>. El Padre Serrano, benedictino de Silos, fue de los primeros en recepcionar inteligentemente este texto. Igualmente en la festividad de Santa Cecilia, sólo dos años después de la redacción del texto papal, da a la luz un libro<sup>44</sup> —muy poco citado, por lo demás— dedicado a glosar el texto de la *Instrucción sobre la música sagrada*. Es también de los primeros en destacar el lado positivo de este texto. Frente a la palabra tonante de Juan XXII, Pío X critica los excesos y el sensualismo de la música, pero «traza la senda y determina el derrotero por donde ha de caminar la música religiosa si quiere conseguir su fin propio sin dejar de ser artística». He aquí, expresado con claridad, en la temprana fecha de 1905, la idea que preside el quehacer artístico de la vasta pléyade de compositores que en España constituyó la Generación del Motu Proprio, donde además de nuestro P. Prieto brillan los nombres del P. Otaño, el P. Massana o el P. Beobide, por limitarnos a los jesuitas, como lo fue el P. Prieto.

Pero no hubiese sido suficiente el texto pontificio y la citada reflexión sobre el mismo para influir seriamente en la orientación artística de toda una generación —de dos generaciones, en cierto sentido— de compositores religiosos. El siguiente paso viene de la mano de sendos congresos eclesíásticos que dedicaron especial atención a este tema. Primero fue el de Valladolid, en 1907, prolongado en el de Sevilla de 1908; después, Barcelona, en 1912 y el de Vitoria, de 1928. Fue éste un congreso de gran importancia al juicio de numerosos comentaristas, por la minucia de sus sesiones, recogidas en un grueso volumen donde no faltan ejemplos

<sup>42</sup> La necesidad de reforma era un deseo extendido entre determinados sectores de la jerarquía católica. Los ritos se habían contagiado, ya desde bastante tiempo atrás, de un gusto vocal operístico y profanizante que desvirtuaba las antiguas melodías litúrgicas. El problema no era nuevo. En realidad, es una de las constantes en la historia de la música litúrgica. Desde los Padres de la Iglesia hasta el presente hay una copiosa legislación sobre los abusos de la práctica musical en el culto. Así, la constitución de Juan XXII contra el *Ars Nova*, en el siglo XIV, las decisiones tridentinas a este respecto, la constitución de Alejandro VII, de mediados del siglo XVII, las preocupaciones de Inocencio XI e Inocencio XII, o la bula de Benedicto XIV (que cita a Feijoo como autor «lleno de ciencia y destreza en asuntos musicales») entre otras muchas.

<sup>43</sup> Los temas tocados en la Instrucción de Pío X son los siguientes: géneros de la música sagrada, la cuestión del texto, forma externa de las composiciones, cantores, órgano e instrumentistas, extensión de la música religiosa, medios, conclusiones, todo ello precedido de unas consideraciones generales y del interesantísimo preámbulo donde se explica la necesidad de todas estas disposiciones sobre los aspectos musicales de la liturgia. Una edición del *Motu Proprio* en OTAÑO, P. N.: *La música religiosa y la legislación eclesíástica*. Barcelona 1912. Musical Emporium. pp. 82-98.

<sup>44</sup> SERRANO, P. L.: *Música religiosa o comentario teórico práctico del Motu Proprio*. Barcelona 1906. Gustavo Gill, editor.

musicales «antiguos y folklóricos», como señala T. Marco, quien sintetiza así su valor: «es en cierto modo la guía de toda la generación»<sup>45</sup>. No podemos olvidar, en fin, el papel de revistas como *Música Sacro-hispana* y, después, *Tesoro Sacro Musical*, ni el interés por la música litúrgica de casas editoriales como Musical Emporium.

Tres son los puntos básicos que preocupaban en ese momento. Primero, la revaluación del canto gregoriano, en una época llena de hallazgos y de magníficas aportaciones en la investigación de esta música; segundo, la recuperación de la polifonía clásica, incentivando la preparación de ediciones de los polifonistas de nuestro siglo de oro (recordemos la iniciativa del P. Prieto con Victoria, pese a las críticas suscitadas) y la organización de los archivos catedralicios; y tercero, la admisión de lo que denominaban la «música moderna», o sea, compuesta en ese momento para el templo.

Para esto último, el Congreso de Valladolid exige unos principios de «santidad, bondad de formas y universalidad»<sup>46</sup> que han de asumir aquellos creadores que deseen ver sus obras interpretadas en las iglesias. Paralelamente, se irían retirando las piezas interpretadas habitualmente en los templos españoles, «considerando el deplorable estado de gran (sic) repertorio español moderno de música Sagrada que, en casi su totalidad, está formado por obras bastante apartadas del arte y de la santidad que deben tener las composiciones religiosas»<sup>47</sup>.

El modelo de esta «música moderna», naturalmente, también está en la propia tradición gregoriana. De forma que, además de revitalizar el uso de este canto, además de recuperar las obras de los Palestrina, Victoria, Morales, y tantos otros, que a su vez se nutren de una melodía base gregoriana como «cantus firmus», la iglesia católica recomienda que las creaciones de nueva composición rezumen también ese aroma gregoriano. Como se señala en el Motu Proprio: una composición religiosa será «más sagrada y litúrgica cuanto más se acerque en aire, inspiración y sabor a la melodía gregoriana, y será tanto menos digna del templo cuanto diste más de este modelo soberano»<sup>48</sup>.

## 9. EL P. PRIETO Y LA NUEVA MUSICA RELIGIOSA

### 9.1. La cuestión de la modernidad

No difiere demasiado lo apuntado en el epígrafe precedente de lo debatido en las jornadas del ya citado Congreso de Vitoria. Estas sesio-

<sup>45</sup> MARCO, Tomás: *Historia de la música española*. 6. p. 104.

<sup>46</sup> OTAÑO, P. N.: *La música religiosa y la legislación...* pp. 166-195.

<sup>47</sup> *Ibid.*, pp. 178-179.

<sup>48</sup> Cf. OTAÑO, P. N. *La música religiosa y la legislación...* p. 90.

nes constituyeron una decidida ratificación del Motu Proprio. No en vano se celebraron en noviembre, en torno a la festividad de Santa Cecilia, coincidiendo exactamente con los 25 años de la redacción de la famosa instrucción sobre la música sagrada. Los grandes bloques de trabajo fueron: canto gregoriano, canto religioso popular y polifonía, el primero de ellos nutriendo los otros dos en el mejor espíritu motupropria.

Una memoria del P. Pujadas presentada al Congreso establece, con un lenguaje que hoy nos parece más bien pintoresco, una serie de tendencias en la música polifónica de nueva factura. Distingue inicialmente entre música *antigua*, *moderna* y *modernísima*. La antigua es la música sacra de factura y gusto decimonónico —que llama «pasadismo» o la simplemente inmovilista, que denomina «clasicismo cerrado». La música *moderna* es la que sigue equilibradamente las directrices del Motu Proprio. El «sistema modernísimo» se ramifica en otras divisiones, pues según la forma puede haber «impresionismo» (con su «disolución en el mar de la armonía», cierto «desasosiego sabroso», etc.) o «expresivismo» (que tiene que ver con la claridad de línea, la transmisión de sentimientos sencillos, el ritmo bien perfilado, entre otros detalles) en tanto que sobre los procedimientos más concretos hablamos de «diatonismo» y de «cromatismo»<sup>49</sup>.

En la línea de otras intervenciones en el Congreso, el P. Pujadas considera que, en tiempos de evolución, conviene analizar lo nuevo e integrarlo de la manera más conveniente en el plano artístico y en el litúrgico. Su conclusión se orienta hacia el diatonismo moderno, es decir, hacia una postura de síntesis, abierta al futuro, muy encomiable hablando de un tema tan delicado.

Pero si vamos a las conclusiones oficiales del Congreso (no ya a las opiniones de uno de sus participantes) encontramos que en la Sección tercera, conclusión 3ª, correspondiente a la polifonía sagrada, «se recomienda que en la composición de obras modernas se tenga en cuenta y se procure usar todos aquellos adelantos y recursos modernos que no desdigan del carácter litúrgico de la composición sagrada». Y acto seguido, en un magnífico ejercicio de sensibilidad litúrgico-musical, «ruega a las comisiones diocesanas que eviten la aprobación de obras que no tengan otra cualidad que la corrección técnica»<sup>50</sup>.

Son estas preocupaciones las que, como no podía ser de otra manera, constituyen el contexto en el que se desarrolla la trayectoria musical

<sup>49</sup> PUJADAS, Tomás L.: «Orientación moderna y modernista en la música polifónica sagrada...» *Crónica del IV Congreso Nacional de Música Sagrada*. Vitoria, 19 al 22 de noviembre de 1928. Vitoria 1930. Imprenta del Montepío Diocesano. p. 199.

<sup>50</sup> *Crónica del IV Congreso...* pp. 359 y ss.



del P. Prieto <sup>51</sup>. El ambiente de los reformadores eclesiásticos no podía ser más proclive a la tolerancia y a la apertura. Si tuviésemos que ubicar la gran obra polifónica del P. Prieto en el esquema antes citado del P. Pujadas, diríamos que se movió siempre entre los conceptos de música «moderna» y música «modernísima». Diríamos que el fiel de la balanza no se coloca en un anodino punto medio, sino que se escora hacia el lado de la modernidad con mucha frecuencia. Prieto dio una sólida nobleza a las texturas diatónicas de sus obras y fue prudente en el uso del cromatismo. No desdeñó, sin embargo, los recursos «impresionistas», en el sentido antes citado, y todo ello se nutre con la tradición en ese punto que ocupa nuestro compositor, virado decididamente hacia la modernidad. Lo señalado hasta el momento permite insistir en la valía artística de J. I. Prieto. Creemos que es precisamente esa atracción hacia la modernidad, operada con oficio y sin excesos, lo que otorga a su obra un lugar destacado en la producción músico-litúrgica relacionable con las reformas del Motu Proprio.

El P. López Calo, con todo, ha llegado a pensar que una de las peculiaridades estilísticas de Prieto radica en la «tendencia hacia lo profano» <sup>52</sup> que derivaría de su relación con el mundo barcelonés (frente a la formación más severa de un Otaño) y que se detectaría «incluso en sus obras teóricamente más religiosas» <sup>53</sup>. Creemos, sin embargo, que la producción profana del P. Prieto —con alegres temas populares, viejas leyendas, canciones o simples arreglos de cualquier otra música— no contamina su producción de música sacra. Pensamos que es su talante decididamente moderno lo que puede causar una sensación profanizante y que, en sus obras de música religiosa, ni falta trascendencia, ni unción, ni recursos artísticos propios de su tiempo, lo que, ciertamente permite establecer diferencias entre su aportación y la de otros creadores pertenecientes a su misma generación.

Justo en los años de madurez, hacia su medio siglo de vida, Prieto se manifestará en diversas ocasiones en una línea de pensamiento que no deja duda sobre lo que acabamos de señalar. En mayo de 1950 se había celebrado en Roma el Congreso Internacional del Año Santo, con la presencia de importantes ponentes. En una de las sesiones se vota una propuesta que excluye taxativamente del templo «toda música no compuesta

<sup>51</sup> Prieto suele citar los congresos anteriores, más que éste, en algunos de sus escritos. No figura como ponente ni como participante en la Crónica del Congreso, pero ya hemos señalado el papel de guía que tuvo este documento —editado dos años después— en la conformación del gusto y tendencias de los compositores religiosos del momento.

<sup>52</sup> LOPEZ CALO, José: «El P. José Ignacio Prieto...».

<sup>53</sup> *Ibid.*

al servicio divino» <sup>54</sup>. Una confusión en la lectura de la misma por parte de Higinio Anglès y la aprobación de la misma con signos externos de satisfacción por parte de la concurrencia —*nemine discrepante*, en apariencia— tuvo su prolongación en la sonada polémica que, en las páginas de la revista *Tesoro Sacro Musical* y durante los dos años siguientes, protagonizaron el P. Echarri (que, efectivamente, discrepaba, y mucho), el P. González Barrón en el otro frente y las intervenciones puntuales de otros músicos religiosos. Pues bien, la propuesta había sido redactada formalmente por el P. Prieto <sup>55</sup>.

Pero aún hay otro detalle que muestra a las claras el pensamiento musical del P. Prieto como creador convencido de que en música religiosa es posible añadir e integrar, prácticamente sin acepción de estilos y tendencias y sin renunciar a los modernos lenguajes. El 25 de diciembre de 1955 se publica en italiano (antes de su promulgación oficial) la Encíclica «*Musicæ Sacrae Disciplina*», del Papa Pío XII. El P. Prieto, que a la sazón se hallaba en Roma, es requerido para que envíe una primera valoración a la revista *Tesoro Sacro Musical*. Por mucho que las exégesis y críticas del momento (como la muy severa de Della Corte) permitan numerosas matizaciones al texto, lo que destaca en la valoración del P. Prieto es la atención que presta al lado más dinámico de la misma, que se centraría en dos cuestiones: las mujeres en la interpretación de la música para el culto y la presencia de la orquesta en el templo. Merece la pena dejar la palabra al compositor: «Nos parece que en esta Encíclica se quiere levantar un poco el velo (tal vez no demasiado, para no escandalizar de pronto a algunas conciencias demasiado timoratas) y hacer ver que ambas cosas son buenas» <sup>56</sup>.

## 9.2. Plasmación de las orientaciones del «motu proprio» en la obra del P. Prieto. Unos ejemplos.

Que la obra del P. Prieto ha de enmarcarse en el espíritu del Motu Proprio y de sus consecuencias más fecundas en España es cosa que no se puede dudar, sin que ello suponga merma alguna de sus valores individuales como artista. En 1951, casi cincuenta años después de la publicación de tan importante texto normativo de la música eclesiástica, el P. Prieto escribe un artículo en el que valora el «cambio general operado» <sup>57</sup>.

<sup>54</sup> *Tesoro Sacro Musical*, 1951, p. 46.

<sup>55</sup> *Ibid.*

<sup>56</sup> PRIETO, J. I.: «A propósito de la nueva Encíclica sobre la música Sacra», *Tesoro Sacro musical*, marzo-abril, 1956, pp. 28-29.

<sup>57</sup> PRIETO, J. I.: «Una mirada retrospectiva hacia el Motu Proprio del Beato Pío X», *Tesoro Sacro Musical*, agosto-octubre, 1951.

Entiende que había sido necesaria una reacción fuerte», «en términos concretos, definidos y universales»<sup>58</sup> y pide fuerzas para coronar la obra colectiva emprendida. Mas no es únicamente esta valoración sosegada lo que explica su adscripción a la citada reforma musical, sino su trabajo diario y su obra como músico religioso.

a) *El canto religioso popular*

El Congreso de Vitoria retomó el tema del repertorio religioso popular, animando a una mejora en la selección de músicas y textos<sup>59</sup>, así como a la inclusión de piezas regionales junto con otras, comunes para toda España en las ediciones que se elaborasen al efecto. Era evidente que existía un amplio número de piezas gregorianas (o de sabor gregoriano en lenguas vernáculas) además de un amplio elenco de canciones netamente populares que tenían una respetable tradición en la vida religiosa española. El P. Prieto, como otros muchos autores de música sagrada, también visitó esta vía de trabajo con fortuna. Sus páginas para coro popular de iglesia, o para la propia asamblea de creyentes, están revestidas de aquellas condiciones deseadas desde el Motu Proprio, enlazando con reformas posteriores, en algunos casos afines a las preocupaciones que habrían de ser propias del Concilio Vaticano II.

Su *Nueva misa*, con texto castellano, para coro y pueblo, es un ejemplo de lo que acabamos de señalar. Editada en 1965, lleva una nota del autor indicando que «inspirada en giros melódicos del Canto gregoriano, esta *Nueva misa* trata de presentar, dentro de la mayor simplicidad, la belleza del texto litúrgico en castellano y facilitar la participación de los fieles en el Santo Sacrificio de la Misa»<sup>60</sup>.

<sup>58</sup> *Ibid.*

<sup>59</sup> El texto es otro de los aspectos de la obra del P. Prieto en el que nuestro compositor demuestra una exquisita sensibilidad y un oído atento a las directrices y avisos emanados del Motu Proprio y de los congresos de música sagrada que hemos venido citando. El P. Prieto ha abordado textos muy variados, pero quizá convenga citar en este trabajo el nombre del P. Augurio Salgado, jesuita de Comillas, «zamorano fino y de millonaria fibra poética», como escribe el P. Rivas, quien nos recuerda los estrenos comillenses de obras de Salgado con música de Prieto, como la cantata *El ciego de Jericó*, o el éxito de las canciones madrileñas que parten de poemas del citado autor; y, en la gran forma, *Las hogueras de San Juan*, fresco para coro y orquesta sobre las edades, «poema musical que respira todo color y vivacidad, sobre todo la parte juvenil del fuego rebotante, con rasgos de fascinante fulgencia poética», RIVAS ANDRES, Victoriano «Breve semblanza...».

<sup>60</sup> *Nueva misa*. (Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus). Con texto castellano para coro y pueblo [y acompañamiento, órgano]. Talleres Gráficos Ordorica (Bilbao) 1965.

Ej. 1. NUEVA MISA

JOSE IGN. PRIETO, S. J

Moderato

Kyrie

Solo Coro Pueblo

Se - ñor, ten pie - dad. Se - ñor, ten pie - dad Se - ñor,

Ej. 2.

La *Misa mariana* se edita en 1962. Es una misa comunitaria para coro y pueblo. Es un ejemplo diverso, porque aquí hay un texto del presbítero N. de la Carrera, aplicado a partes propias, como la entrada o la comunión. La música se nutre del tema gregoriano de la *Salve solemne*, y del tema de la aún más popular *Ave María Stella*, pero el tratamiento que nos ofrece de los mismos se vuelca aquí hacia el lado de la sencillez y de lo popular.

MISA MARIANA

Entrada

Moderato

BOLLETA

¿Quéñ po - dra su - bir al

ORGANO

mon - te de laa - le - gri - a? Quien ten - ga pu - ras las ma - nos y la

CHIRO POPULAR

lám - pa - ragn - cen - dí - da. Se - ñor del e - ter - no per - dón, que en la

Ej. 3.

Y en la Misa de Adviento (para coro y pueblo, e igualmente sobre partes propias) la inspiración y el sentido de los fraseos resulta manifiestamente popular.

Ejemplos, pues, mínimos, pero que ponen de relieve la posibilidad de una utilización popular de las fórmulas gregorianas y, en contrapartida, la sacralización y adecuación para el templo, de diseños más habituales en las tradiciones populares.

MISA DE ADVIENTO

Moderato

JOSE IGNACIO PRIETO, S. J.

[Pueblo] *mf* *ten.* [Coro] (*Più mosso*)

Des-pier-ta tu po-der, ven pronto Se-ñor. 1. Cuando mon-tes tu  
 2. El Se-ñor es-tá  
 3. Como espe-ra la au-

b) Polifonía

Ya hemos citado líneas atrás la ubicación estética del P. Prieto en cuanto a la nueva música religiosa polifónica. Una obra extremadamente representativa del espíritu del Motu Proprio en la interpretación del P. Prieto es la *Missa Dominicalis*. Escrita para la conmemoración de los cuatro siglos de la Compañía de Jesús, parte del Kyrie gregoriano conocido como *Orbis factor* (XI del *Kyriale*). Se trata de una rotunda pieza en primer modo que J. I. Prieto presenta antes de la obra en una versión en notación actual y valores de corcheas y negras. Esta presentación explica la manera de abordar luego el tema ya en la composición. Empieza el bajo con la primera parte del inciso, metiéndonos en ambiente, pero sin concluir el sólido y conocido diseño del original. En el segundo compás entra el tenor, y al siguiente el altus, pero sólo con las cuatro notas iniciales del tema: la textura en torno al Re y al La, centrales en el modo I, ya se ha marcado. Los compases 5 y 6 ya cuentan con la voz del *cantus* y en ella se oye, destacado y solemne, el diseño cerrado del primer inciso. Nuevo silencio para esta voz que, en el siguiente sistema, repite la primera palabra de la invocación, transportada hacia un eje Mi-La (équivalente al La-Re de la fórmula en el modo original) y la recorre hasta el final, mientras las otras voces tejen una trama densa y animada que, como en la polifo-

nía clásica, convierte cadencias en puntos de enlace, reposos aparentes en lugares de arranque para el inquieto fluir de la música. Sólo el principio de desarrollo que encontramos a partir del compás 13 (y otros detalles) sugiere que hay otra mano, moderna y sabia, tras la apariencia escolástica de la página.

Ej. 4.

Missa Dominicalis

Quatuor vocibus inaequalibus

J. JOSÉ IG. PRIETO, S.J.

KYRIE

Andante espressivo

Cantus  
 Altus  
 Tenor  
 Bassus

Ký - ri - e, . . .  
 Ký - ri - e, . . .  
 Ký - ri - e . . .  
 Ký - ri - e . . .

lé - i - son. Ký -  
 lé - i - son. Ký -  
 lé - i - son. Ký - ri -  
 lé - i - son. Ký - ri - e  
 lé - i - son. Ký - ri - e  
 lé - i - son. Ký - ri - e  
 lé - i - son. Ký - ri - e

Y si el Kyrie arrancaba en el más puro estilo imitativo, el Gloria propende a la homofonía y tal parece como si aquellos consejos tridentinos plasmados en la palestriniana Misa del Papa Marcello, hubiesen renacido en la perfecta adecuación al texto de esta parte, en la sobriedad de su organización, abierta sólo a veces a un júbilo contenido.

Ej. 5.

**GLORIA**

*Allegro con moto*

Et in terra pax homi-ni-bus bonae volun-tá-tis.  
Et in terra pax homi-ni-bus bo-nae vo-lun-tá-tis.

Otra conmemoración, la de las bodas de oro de la fundación de la Universidad Pontificia de Comillas, le lleva a escribir una de sus composiciones más celebradas: La *Misa jubilar*, a seis voces mixtas y órgano. Su lectura nos transporta a un mundo más complejo en el plano armónico, a un universo de mística introspección. En el Gloria se parte del gregoriano, precisamente de la misa «cum iubilo» (IX del Kyriale) pero la partitura se abre con un tema propio en el Kyrie, llamativo ya en la presentación en el tono menor y casi eufórico en la conclusión, llevado al mayor, sobre un sólido doble pedal en toda esta parte, tema que es recurrente incluso, como se observa en el Agnus. El gusto por la dramatización expresiva se manifiesta por doquier. Bastaría con detenerse unos instantes en el *Christe eleison*: desde la disonancia a la que agónicamente no llega su resolución de la primera vez que se canta, hasta la matizada intensificación que funde súplica y grito sereno en petición de piedad, en unos momentos de música en los que el P. Prieto se nos revela en toda su sabiduría musical. Y en toda esta composición, los ecos de Franck —en el detalle cíclico—, la luminosa herencia de los clásicos, con Brahms en lugar destacado, o el toque impresionista que detectamos en algunos pasajes, junto con recursos que provienen de maestros contemporáneos de la música sacra, como Van Nuffel o Tinel, y que es una de las influencias más difíciles de analizar por su difusión limitada <sup>61</sup>.

<sup>61</sup> ARTERO, José: «La Misa Jubilar del P. Prieto», *Tesoro Sacro Musical*, mayo 1946, pp. 38-40.

Ej. 6.

*ppp Más despacio*

Christe eleison. Christe eleison. Christe eleison. Christe eleison.

*1. Tempo*

Kyrie eleison. Kyrie eleison. Kyrie eleison. Kyrie eleison.

## 10. MEDITACION FINAL

Alguna vez el poeta cantó al Seminario de Comillas, poderoso frente al mar Cantábrico, «con ansia de impaciente velero». Y con ansia no menor concluimos estas líneas, deseando ya navegar en otros de los fértiles mares que nos ha dejado el P. Prieto en su inmensa obra. Llegamos a la postrera reflexión, que tiene número privilegiado de salterio decacordo, sin haber pulsado más que unos pocos de los registros posibles. Hoy, con la música litúrgica en una situación poco venturosa, procede meditar de nuevo en aquel comentario de San Agustín al salmo 32: «canta illi, sed noli male. Non vult offendi aures suas. Bene canta, frater». El P. Prieto cumplió esta condición con creces, cantó a Dios desde su más tierna infancia con los dones de la fe y, en sentido literal, lo hizo también con su obra, fresca como recién hecha y jubilosamente capaz de iluminarnos en el incierto presente.

### APENDICE

#### Selección de Obras Musicales del P. Prieto

1. *A. Jesús Sacramentado*. 1 voz y órgano.
2. *A la Madre Dolorosa*. 1 voz y órgano.
3. *¡Barquera!* A 4 voces graves. Canción marinera de San Vicente de la Barquera en el V Certamen (1968).
4. *Cinco coros sacros*. 4 voces iguales. (1. Tantum ergo; 2. O quam suavis; 3. Oremus pro Pontifice; 4. Ave María; 5. Vexilla Regis). Dedicado a la «Coral Santa Cecilia» de San Sebastián. Ediciones Schola Cantorum.
5. *Dios aclamado*. Himno procesional.
6. *Dos canciones*. Para canto y piano. (1. Mis penillas. Dedicada al Maestro Frank Marshall; 2. Tus engaños. Dedicada a Joaquín Rodrigo). Ediciones Schola Cantorum. Universidad Pontificia. Impresos musicales Ordorica. Bilbao.
7. *Dos coros*. 4 voces iguales (1. A la mar, canción montañesa; 2. Montanyes regalades, canción catalana).
8. *Dos coros*. Tenores I y II, baritonos y bajos. (A la mar, canción montañesa; Ya se murió el burro, canción salmantina). Ediciones Schola Cantorum. Universidad Pontificia.
9. *Dos villancicos en Mi*. 4 voces mixtas (1. De una Virgen hermosa; 2. Alegría, zagales).
10. *Eucarísticas*. A una voz y órgano. (1. Idilio místico; Eucarística I; Eucarística II; Llegas, mi amor; Espinas y estrellas; Prisionero estáis). Dedicada «al ilustre compositor D. Norberto Almandoz». Ediciones Schola Cantorum. Universidad Pontificia.
11. *Himno a la Hispanidad*. 6 voces mixtas y orquesta.
12. *In Monte Oliveti*. Responsorio. 4 voces mixtas. «A la memoria del Maestro D. Luis Urteaga». Ediciones Schola Cantorum. Universidad Pontificia. Talleres Gráficos Ordorica (Bilbao) 1961.
13. *Jesús, vivir no puedo*. 1 voz y órgano.
14. *Las hogueras de San Juan*. Coro y orquesta.
15. *Letrilla al Sagrado Corazón*. 1 voz y órgano.
16. *Misa Cantate Domino*.
17. *Misa de Adviento*. Coro y pueblo (con acompañamiento de tecla). Talleres Gráficos Ordorica (Bilbao).
18. *Missae Dominicalis*. (Kyrie, Gloria, Credo, Benedictus, Agnus Dei). 4 voces mixtas. En conmemoración de los 400 años de la orden: «Societati Iesu, ab eius canonica institutione quartum saeculare annum celebranti hoc opus auctor dicat». Ed. Boileau. Barcelona.

19. *Misa Jubilar*. 6 voces mixtas y órgano. (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei). «A la Universidad Pontificia de Comillas, en las Bodas de Oro de su fundación». Impresos musicales Ordorica (Bilbao).

20. *Misa Mariana*. Comunitaria. Coro y pueblo con acompañamiento de órgano. Letra de N. de la Carrera. Ediciones Schola Cantorum. Universidad Pontificia. Gráficas Ordorica (Bilbao) 1962.

21. *Missae nova*. Coro mixto. (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus). Ediciones Schola Cantorum. Universidad Pontificia. Gráficas Ordorica (Bilbao).

22. *Missae novissima*. (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus). 4 voces iguales: tenores I y II, bajos I y II. Dedicada «a S. E. Monseñor Higinio Anglés, en prueba de sincera amistad». Ediciones Schola Cantorum. Universidad Pontificia. Impreso en Gráficas Ordorica (Bilbao) 1958.

23. *Misa para la paz*.

24. *Misa Pascual*. (Señor ten piedad, Gloria, Santo, Cordero de Dios). Coro popular y Schola. 4 voces mixtas y órgano. Comisión Diocesana de Música Sagrada. Gráficas Ordorica (Bilbao) 1966.

25. *Misa sacerdotal*. Coro y pueblo.

26. *Morito pititón*. Canción burgalesa a 6 voces mixtas. A la Sociedad Coral de Santander. Unión Musical Española. Madrid 1934.

27. *Nueva misa*. (Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus). Con texto castellano para coro y pueblo [y acompañamiento, órgano]. Talleres Gráficos Ordorica (Bilbao) 1965.

28. *Pasión de Nuestro Señor Jesucristo según San Juan*. Coros a 4 y 6 voces mixtas. Comisión Diocesana de Música Sagrada. Talleres Gráficos Ordorica (Bilbao). 1966.

29. *Psalmus XXIII*. Tenores I y II y bajos I y II. Ediciones Schola Cantorum. Gráficas Ordorica (Bilbao).

30. *Quomodo sedet. Lamentatio*. 5 voces. Ediciones Schola Cantorum. Universidad Pontificia. Gráficas Ordorica (Bilbao).

31. *Regina coeli*. 6 voces mixtas y órgano.

32. *Salms responsoriales*. Adviento.

33. *Sinfonía cántabra*. Orquesta.

34. *Tantum ergo*. 4 voces iguales.

35. *Tres coros*. A 4 voces mixtas. En estilo madrigalesco. (1. ¡Adiós!; 2. Capricho; 3. Cetro efímero). Letra de A. Salgado. Ediciones Schola Cantorum. Universidad Pontificia.

36. *Tres motetes*. Coro mixto. (1. Domine non secundum peccata nostra; 2. Dic nobis, María; 3. Psalmus 97). Ediciones Schola Cantorum. Universidad Pontificia. Impreso en Ordorica (Bilbao) 1962.

37. *Tres responsorios*. 4 voces mixtas. (Primer cuaderno). (1. In Monte Oliveti; 2. Omnes amici mei; 3. Sicut Dominus). Ediciones Schola Cantorum. Universidad Pontificia.

38. *Tres responsorios*. 4 y 6 voces mixtas. (Segundo cuaderno). (1. Astiterunt reges terrae; 2. Aestimatus sum; 3. Sepulto Domino). «Al ilustre organista D. José M<sup>a</sup> Olaizola, Pbro.». Ediciones Schola Cantorum. Universidad Pontificia.

39. *Tres responsorios*. 6 voces mixtas. (Tercer cuaderno). (1. Eram quasi agnus; 2. Una hora; 3. Seniores Populi). «Al ilustre Maestro y eminente compositor Franz Philipp, cordialmente». Ediciones Schola Cantorum. Universidad Pontificia. Impreso en Ordorica (Bilbao).

40. *Tres villancicos*. A 4 voces mixtas en estilo popular. (1. Villancico infantil, dedicado al Maestro D. Agustín Alamán; 2. ¿Dónde vais?, dedicado al Maestro D. Jesús Arámbarri; 3. A la gala del zagal, dedicado al Maestro D. Inocencio Haedo). Textos de Carlos G. Cutre (1) y de Lope de Vega (2 y 3).

41. *Tria Cantica Sacra*. 1, 3 y 4 voces mixtas con acompañamiento. (1. O quam suavis; 2. Veni Sponsa Christi; 3. Iste confessor).

42. *Unus militum*. Motete a 4 voces mixtas.

43. *Veni creator*. Himno a 4 voces mixtas.

44. *Xavier*. Ballet-misterio.

Dada la limitación obvia de espacio en este *Volumen-Homenaje*, reservamos para un próximo artículo, que aparecerá en *Studium Ovetense*, la publicación del *Catálogo* completo de la producción musical del P. Prieto.

### ADDENDA

Coincidiendo con la corrección de las segundas pruebas, tengo la oportunidad de consultar el inventario de obras del P. Prieto conservadas en la Universidad de Comillas de Madrid, circunstancia que debo a mi buen amigo D. Modesto González Cobas. Su lectura confirma lo señalado al principio de estas líneas sobre la importancia del propio archivo universitario de Comillas.

No nos resistimos, aprovechando el espacio disponible, a introducir una mínima referencia al citado inventario. Su organización es como sigue: 18 títulos de cantos profanos, entre los que hay tres canciones asturianas y el Himno a Langreo, las cuatro para voz y piano; 12 motetes al Santísimo Sacramento; 8 piezas de dedicación mariana; 7 partituras de santos; 13 creaciones en el bloque de himnos y santos; 11 de Navidad, con predominio de textos castellanos; y 10 de Semana Santa, más la colección de responsorios de este tiempo litúrgico. Este inventario sólo recoge título y efectivos, sin especificar edición o, en su caso, el carácter manuscrito de la partitura.

Muchas de las partituras de Comillas se mencionan en el avance-selección de catálogo que ofrecemos en el apéndice previo. Otras, por el contrario, nos resultan nuevas, pero dejamos su catalogación para más adelante, partiendo de las propias fuentes. También observamos que no se consignan en el inventario que estamos comentando muchas obras que hemos citado en este trabajo. La consecuencia es que un catálogo que incluya los registros habituales (título, fecha, efectivos, edición, estreno, grabación, etc.) es una labor tan compleja como necesaria (que exige búsquedas en varias direcciones) y que ha de ser un paso previo para un trabajo amplio sobre este magnífico compositor asturiano.