

Para introducirnos en el mundo musical de VALENTÍN RUIZ-AZGAR juzgo oportuno observar atentamente el *entorno* del que surge y el *medio* en que ejerce su actividad creadora.

A lo largo del capítulo precedente hemos tenido ocasión de conocer su *entorno* musical. Tiene éste tres lugares que geográficamente lo determinan: Zaragoza, Comillas y Granada. Y tres nombres decisivos: MIGUEL ARNAUDAS, NEMESIO OTAÑO y MANUEL DE FALLA. De ARNAUDAS recibe RUIZ-AZGAR una severa formación musical, sólido fundamento para su ulterior evolución. El propio RUIZ-AZGAR acierta con la palabra exacta: es su profesor¹. OTAÑO es su maestro: de él recibe su vocación musical específica y él le proporciona el ambiente adecuado donde germina y crece su capacidad creadora². Por último, el contacto con FALLA y el sutilísimo clima estético que emana de su persona viene a completar el *entorno* del que surge la personalidad artística de RUIZ-AZGAR³. Cada uno de estos encuentros se pro-

-
- (1) «A mi primer profesor de música, D. MIGUEL ARNAUDAS». Así reza la dedicatoria de su primera composición. También fue profesor suyo de piano, en Zaragoza, ALEJO CUARTERO Y GARZA.
 - (2) El impacto que produjo en RUIZ-AZGAR el contacto con la vigorosa personalidad de OTAÑO fue decisivo para el resto de su vida. Se puede objetar que fue poco el tiempo que permaneció a su lado: sólo dos años. Mas fueron años intensamente vividos día a día junto al maestro. De hecho, es el propio RUIZ-AZGAR quien da a OTAÑO, y sólo a él, el título de maestro. AL 5.3.64: «El P. OTAÑO iba a la cabeza de todos mostrándonos el camino».
 - (3) Ya hemos dicho que RUIZ-AZGAR nunca se dijo discípulo de FALLA. Mas confiesa en repetidas ocasiones su influencia. De hecho, es el compositor que más tiempo permanece al lado de FALLA.

duce en el momento justo. En este sentido RUIZ-AZNAR fue privilegiado: se puede considerar caso único entre los compositores de su generación. Ciertamente es que otros tuvieron análogas circunstancias, pero él es, entre los compositores eclesiásticos, el más ampliamente conectado con las mejores tendencias musicales de su tiempo⁴.

Mas un artista necesita un *medio* que estimule su quehacer. Y el músico, probablemente en mayor grado que otras profesiones artísticas, depende de unos medios con los que realizar su obra. RUIZ-AZNAR, debemos reconocerlo así, careció en Granada de ellos. Rara vez afloró la queja a sus labios; sólo cuando dice a GERMÁN FALLA: «¡Si tuviera a mis órdenes el Orfeo Catalá!»⁵. En Granada nunca dispuso de unos medios verdaderamente aptos para llevar a cabo la actividad que él soñara y para la que estaba sobradamente capacitado⁶.

Por paradoja, Granada le proporcionó el clima íntimo y enriquecedor, determinante de su estética. Es más que

-
- (4) La formación de RUIZ-AZNAR tiene lugar cuando la música para iglesia y la música para concierto constituían aún dos mundos desconectados entre sí. En el ensayo *Manuel de Falla y la música eclesiástica* (TSM 4-1976) analizo someramente este fenómeno. En RUIZ-AZNAR se produce una confluencia con estos dos mundos. Además de los tres músicos que fundamentalmente influyen en él y deciden su personalidad musical, debemos mencionar otros que, de una u otra forma, influyeron también en él: V. GOICOECHEA, L. IRUARRIZAGA y N. ALMANDOZ, por un lado; por otro, C. FRANCK, R. SCHUMANN y M. RAVEL.
 - (5) RA-GF 12.2.50. En algunos momentos críticos le escuché esta expresión: «¡Metiérame yo a zapatero!...».
 - (6) Sus deseos de formar una coral y una orquesta sinfónica en Granada se vieron frustrados. En el Seminario, con muchas limitaciones y esfuerzos, logró formar una *Schola* polifónica que algunas satisfacciones le dio y para la que compuso algunas obras. Pero, cuán menguado el resultado para tan gran esfuerzo. Al final de sus años replegó sus atenciones para con el Coro del Salvador, el cual le proporcionó algunos contentos y provocó algunas de sus últimas composiciones. Mas, en el conjunto de su vida y para la totalidad de su obra, muy menguado fue el *medio* que Granada le ofreció. AL 22.2.63: «Desde que me operé de la vista, apenas si he escrito algo que merezca la pena. Alguna canción para el Coro del Salvador...».

probable que RUIZ-AZNAR no llegara a ser el artista que fue de no vivir, tan intensamente como él lo hizo, el clima artístico granadino. Estoy recordando, a este propósito, unas expresiones de GARCÍA LORCA: «La estética genuinamente granadina es la estética del diminutivo, la estética de las cosas diminutas. Las creaciones justas de Granada son el camarín y el mirador de bellas y reducidas proporciones. Así como el jardín pequeño y la estatua chica. Lo que se llaman escuelas granadinas son núcleos de artistas que trabajan con primor obras de pequeño tamaño. No quiere esto decir que limiten su actividad a esta clase de trabajos; pero, desde luego, es lo más característico de sus personalidades... La estética de las cosas pequeñas ha sido nuestro fruto más castizo, la nota distintiva y el más delicado juego de nuestros artistas. Y no es obra de paciencia, sino de tiempo; no obra de trabajo, sino de pura virtud y amor»⁷. RUIZ-AZNAR se nos muestra identificado, a poco de arribar a Granada, con esta estética, que es también una estética preciosista, de cuidado máximo por el más mínimo detalle y de aspiración por la perfección suma. Granada moldea su sensibilidad y determina su estilística, que nunca desbordará la obra de pequeño formato, sometida a una elaboración lenta y a una minuciosa depuración⁸.

(7) *Granada (Paraíso cerrado para muchos)*. FEDERICO GARCÍA LORCA. *Obras completas*, pg. 3-7. Aguilar. Madrid, 1962. No pretendo dar a estas palabras un valor dogmático. Ni creo que incluyan en sus aseveraciones, como parece pretender LORCA, a toda la estética granadina. Pero vienen muy bien para enjuiciar la personalidad artística de RUIZ-AZNAR.

(8) «Decía ANGEL GANIVET que, para que los artistas naturales de Granada mereciesen ser llamados artistas granadinos, necesitaban algo más que haber «nacido en nuestra tierra o provincia»; era preciso también ver si habían sido «modelados» por Granada, si ésta los había sabido «formar», «iniciar en el secreto de su espíritu» (ENRIQUE MARTÍNEZ LÓPEZ. FEDERICO GARCÍA LORCA. *Granada, paraíso cerrado y otras páginas granadinas*, pg. 15. MIGUEL SÁNCHEZ, Editor. Granada, 1971). Este nos parece el caso de RUIZ-AZNAR, aunque no nacido en Granada ni en su provincia.

Para analizar la evolución estética y estilística de RUIZ-AZNAR, nos puede ser de utilidad dividir su producción en tres etapas. La primera de ellas se prolonga hasta 1936. La segunda, desde 1937 hasta 1946. La tercera, desde 1948 hasta 1964, fecha en la que, prácticamente, deja de componer. Esta evolución, y lo que se dirá sobre cada una de estas etapas, no se ha de entender de manera tajante. La evolución artística es algo vital y no forma compartimientos tan delimitados como pueden ser las celdillas de un panal, por usar la comparación de ADOLFO SALAZAR. Por el contrario se mezclan las aguas y conviven por un tiempo las tendencias. Aún así, nos puede ser útil esta división para seguir el rastro de su evolución estilística hacia un progresivo auge de «lo granadino» en su obra.

PRIMERA ETAPA. RUIZ-AZNAR comienza a componer en 1918. La serie de obras que nos han quedado de sus primeros años poco es lo que aportan para adivinar su futuro. Es más: leyendo sus primeras composiciones se podría dudar sobre su porvenir como compositor. Cuando la materia musical es ya una sustancia maleable entre sus manos, se puede observar con claridad la herencia de OTAÑO, aunque no de modo exclusivo: también hay una dependencia de GOICOECHEA y de IRUARRIZAGA. Es a partir de 1925 cuando comienza a detectarse una progresiva manifestación personal. Hay en esta primera etapa una preponderancia de obras con destino litúrgico, aunque también se encuentran numerosas composiciones corales basadas en temas populares, montañeses y vascos sobre todo ⁹.

(9) El interés por el folklore bien pudo iniciarse en RUIZ-AZNAR por influencia de ARNAUDAS, quien publicó una *Colección de cantos populares de la provincia de Teruel*. Pero este interés creció al contacto con OTAÑO y sus grandes obras corales sobre el folklore vasco y montañés, que son los pasos que sigue RUIZ-AZNAR en esta primera etapa.

Si concentramos la atención sobre las primeras composiciones que él juzgó oportuno publicar, observamos que nos van adentrando paso a paso en la médula de su ser musical. Así, en la canción para la Comunión *Jesús, vivir no puedo* (1922), para una voz y órgano, se observa una dependencia del *Repertorio Músico* del P. ORAÑO, pero con una armonía más evolucionada, una preocupación por introducir frecuentes acordes de séptima alterados y un ambiente más culto y poético, por más que la canción tenga un claro destino popular. Esta misma preocupación por utilizar una armonía densa y muy elaborada aparece también en su segunda obra publicada: *Canción al Sagrado Corazón* (1924), para una voz y órgano, en la que se deja ver una dependencia estética del IRUARRIZAGA de los *Triludios* en la manera de tratar el acompañamiento, haciendo uso constante del tema pontevedrés sobre el que está basada la obra. Era poco corriente, por esta época y en este tipo de música, la superposición rítmica binaria y ternaria de que hace gala en la estrofa. La tercera publicación es un *Tantum ergo* (1925), también para una voz y órgano, sobre el tema del *Lauda Sion* gregoriano. Es de notar la extraña sensación que produce el desfase entre el canto y el acompañamiento: la impresión auditiva es como si el canto fuera un compás retrasado con respecto al acompañamiento. Este desajuste produce choques armónicos difícilmente explicables desde una óptica tradicional. ARTERO acusa el efecto: «En el *Tantum ergo* no me acostumbro a la disonancia tantas veces repetida de la voz, al comienzo, y el acorde que le acompaña». Aún así, prosigue diciendo: «Está concebido a lo grande, y generalmente no se hacen por ahí cosas de ese empuje y valentía: como orientación va muy bien; y sobre todo poner lirismo y alma y cantar sin vulgaridad y con hondo afecto no es lo corriente»¹⁰. Resulta curioso comprobar que, años más tarde, RUIZ-

(10) JA 19.12.30.

AZNAR publica de nuevo esta misma obra, con algunos leves retoques, dedicándola en esta ocasión al P. OTAÑO ¹¹. La cuarta composición que RUIZ-AZNAR publica es *Bone Pastor*, para bajo solista y acompañamiento de órgano. La obra está compuesta ya en Granada, probablemente en 1928, y aparece publicada en «Tesoro Sacro-Musical» en el número correspondiente al mes de mayo de 1929. Estimo que en este *lied* religioso encontramos por vez primera la más pura esencia del talante musical de RUIZ-AZNAR: canto y armonía plenamente logrados, complementándose mutuamente en su independencia, al modo del *lied*, con una riqueza armónica sorprendente, dentro de una moderación y sencillez, con apoyaturas de gran interés, resoluciones excepcionales, enarmonías de muy bello efecto y, sobre todo esto, un clima característico. Esta obra sólo puede ser de RUIZ-AZNAR. Y así debió comprenderlo el propio autor, pues insiste una y otra vez en este mismo modelo durante los años siguientes: *Canción a la Santísima Virgen* (1930), *Salutatio angelica* (1931) y *O quam suavis est* (1936) pueden ser los más destacados *lieder* religiosos de esta etapa. LUIS URTEAGA, comentando algunas obras que RUIZ-AZNAR le envía para pedirle consejo, le dice: «Para mi gusto elegiría el *Bone Pastor* con el tema gregoriano. Hay en este mote nobleza, buena técnica y un admirable fondo armónico. La modulación de ...«miserere» a «Tu nos pasce» es colosal, propio de un BEETHOVEN o un WAGNER» ¹².

Se puede afirmar que, en el momento culminante de este primer período, existe un predominio del *lied* religioso, forma musical, en la que cosecha sus mejores frutos. Mas no queda reducida su producción a este género: compone también por este tiempo un nutrido número de com-

(11) TSM 1938: «A mi admirado maestro R. P. NEMESIO OTAÑO. En la primera publicación, este *Tantum ergo* está dedicado «A Sor IGNACIA BOROBIA, religiosa de Santa Clara» (Borja).

(12) LU 8.12.32.

posiciones polifónicas. Entre ellas debemos destacar dos de singularísimo mérito: *Antiphona* (1930), para cuatro voces mixtas y órgano¹³; y el motete *Deus, Deus meus*, para cuatro voces graves y órgano. Cada una de ellas tiene su propia valía. Pero entiendo que esta última es no sólo una de sus mejores obras de este género, sino también una de las más importantes de la literatura religiosa de la primera mitad de nuestro siglo. Puede resultar aleccionador analizar su génesis. Ya se refiere a ella JOSÉ ARTERO en 1930 cuando dice: «El *Deus, Deus meus*, en líneas generales, es magnífico y desde luego el efecto será muy grande y seguro: con gran sentimiento y pasión: las voces, tratadas con seguridad y brillantez, y el órgano con maestría. Se notan mucho las buenas influencias de GOICOECHEA y OTAÑO, pero hay ya un comienzo de personalidad»¹⁴. Pero he aquí que esta obra, iniciada en 1930, no la dará por terminada hasta 1942, y no la entregará a la publicidad hasta 1944, como homenaje al P. OTAÑO en la revista montserratina «Música Sacra Española»¹⁵. Es, con seguridad, la obra más lentamente elaborada de toda su producción. En 1943 envía esta partitura a JUAN M. THOMAS, quien le contesta: «Le devolveré dentro de poco sus lindas canciones, quedándome con los coros mixtos. Conste que me han gustado *de verdad*, sobre todo el *Salmo* que me ha revelado una nueva modalidad de Vd. ¡Qué bello y profundo sentimiento, y qué acierto de armonía en su diáfana escritura! Sólo lamento no le haya dado Vd. mayor extensión. Sería

(13) JMT 16.9.33: «Leí en «Tesoro» su *Antiphona*, que me gustó mucho por su bien sentida y austera emoción. ¡Enhorabuena!».

(14) JA 19.12.30. Ignoramos en qué momento evolutivo se encontraba la composición cuando ARTERO conoce la obra, quien termina su comentario diciendo: «Si ALMANDOZ o el P. OTAÑO quisieran darle un pequeñísimo repaso, quedaría magnífico del todo». Pero este repaso, elevado a la enésima potencia, se lo daría el propio RUIZ-AZNAR...

(15) La dedicatoria reza así: «Homenaje a mi querido Maestro P. NEMESIO OTAÑO, S. I.».

un magnífico salmo sinfónico. Hágalo Vd., que no se arrepentirá»¹⁶.

RUIZ-AZNAR no sigue el consejo. Es una de las más claras ocasiones en que nos muestra sus preferencias por la obra de pequeño formato. Porque tanto el enfoque inicial, como el mismo texto sobre el que está basada la obra, están reclamando una composición de amplias dimensiones, incluso con la intervención de voces solistas y, por supuesto, intensificando la actuación del coro. Sin embargo, la obra queda ceñida a la forma del motete libre moderno¹⁷. Tiene profundo sentimiento y pasión contenida, como afirma ARTERO y THOMAS; muy bien puede afirmarse que tiene un entronque visceral con el ascetismo místico de GOICOECHEA y, en ciertos pasajes, un recuerdo cariñoso del OTAÑO de *Cantatibus organis*. Pero la obra como tal es enteramente original: diáfana de escritura, dice acertadamente THOMAS. No obstante (y no alude a ello ARTERO), esta composición tiene una referencia, como de hermanamiento, con *Vinea mea electa*, de JULIO VALDÉS: ambas son para cuatro voces graves; ambas están en tonalidad de Mi bemol menor y ambas tienen un postludio de órgano extrañamente gemelo¹⁸.

Por las citas que va intercalando a lo largo de la partitura, se deduce que RUIZ-AZNAR tuvo presente el texto íntegro del Salmo 63. Son citas que hacen referencia a las ac-

(16) JMT 6.6.43.

(17) Comparto la opinión de JUAN M.^o THOMAS: el texto del Salmo 63, no muy extenso, es a propósito para la composición de un *salmo sinfónico*. RUIZ-AZNAR, en la parte coral, hace uso tan sólo de los dos primeros versículos.

(18) Ignoro la fecha de la composición de VALDÉS, pero ciertamente es anterior al motete de RUIZ-AZNAR. Tengo para mí la certeza de que ALMANDOZ se refiere a ella cuando dice: «Creía que lo de VALDÉS era a voces solas. Se lo iba a dar a TORRES para que lo pusiera en Semana Santa» (NA 28.2.25). La relación que entre estas dos obras pueda existir en modo alguno disminuye el valor entitativo de la composición de RUIZ-AZNAR.



V. Ruiz-Aznar en su estudio

titudes de ánimo del Rey DAVID en relación con su entorno y sus sentimientos religiosos: «David in deserto... in silva», «In terra deserta, et in via, et in aquosa», «Quoniam melior est misericordia tua», «Et in velamento alarum tuarum... exultabo». RUIZ-AZNAR se nos presenta aquí como necesitando partir de un texto y un contexto, de las situaciones anímicas que le aporta el texto, para hacer música. Y necesita, incluso, hacérselo saber así al oyente. Quizá sea la razón por la que su música está siempre en dependencia de la palabra. Sólo compuso una obra en la que no interviene texto alguno: la de órgano que escribe a petición de L. IRUARRIZAGA en 1926¹⁹. ¿Cómo no le llamó la atención escribir para piano sólo, instrumento para el que demostró tener habilidad poco común, o para cuarteto de cuerda? ²⁰. Hay que insistir en ello: RUIZ-AZNAR entiende la música en función de la palabra.

En este motete que estamos analizando encontramos referencias instrumentales: *corni, archi...* ¿Qué sentido pueden tener estas anotaciones? ¿Estaba pensando, quizá, en la orquestación de la parte de órgano? Entre los borradores que nos han quedado de esta composición, ninguno de ellos hace suponer que el órgano sea reducción de una orquestación anterior ni siquiera que pensara hacer una versión orquestal posteriormente. ¿Qué sentido pueden tener entonces estas referencias instrumentales? Pienso que guardan una similitud con las citas literales del salmo que antes citamos: son un complemento expresivo. Desea RUIZ-AZNAR que el intérprete, incluso el mismo oyente, sepa que él pensaba en las trompas y en los instrumentos de arco cuando componía esos compases. Véase hasta qué punto llega el preciosismo en la estética de esta obra.

(19) Es de advertir que IRUARRIZAGA le pide tres obras para órgano, de las que RUIZ-AZNAR compone solamente una (LI 16.9.26).

(20) Al leer JOSÉ ARTERO la partitura de *Martyrum prima Rosa* (1957), le escribe: «¡Ahora imagino lo bien que podrías intentar un cuarteto!» (JA 25.1.58).

Si nos hemos detenido en analizar ciertos aspectos de esta composición (la obra lo merece, ciertamente), es por lo útil que estas apreciaciones pueden sernos para comprender el talante musical de RUIZ-AZNAR. Se trata de una obra elaborada lentamente, amorosamente meditada, minuciosamente depurada, sugeridora en mil detalles desde su comienzo hasta el fin. Condensación de los catorce años que transcurren desde su nacimiento a su publicación. Pero es, además, una obra que abarca las dos primeras etapas de su estilo: en su nacimiento es coetánea de *Salutatio angelica* y, en su conclusión, del madrigal *Ojos claros, serenos* y del coral *O Salutaris Hostia*, muestras de excepción de su primera y segunda etapas.

Se puede afirmar que, a partir de 1922, RUIZ-AZNAR se muestra como un compositor plenamente formado, dominando con habilidad y acierto el lenguaje musical, aunque en dependencia de aquellos compositores y estilos que él se había puesto como modelo GOICOECHEA, OTAÑO e IRUARRIZAGA, principalmente. Una vez instalado en Granada, a partir de 1928, se observa en su obra un cambio de actitud estética en la que progresivamente se va afianzando: la predilección por el *lied* religioso y el predominio de un preciosismo estilístico muy particular. El lenguaje musical de que hace uso está también en dependencia de sus modelos, aunque se observa en él una obsesión por la armonía densa, buscando la honda emoción que produce el engarce de acordes de séptima y novena, con retardos, anticipaciones, apoyaturas, cromatismo abundante, enarmonías, resoluciones excepcionales... En definitiva, un lenguaje heredado del último período romántico, en el que está presente la influencia de C. FRANCK. Posiblemente lo más digno de destacar de esta primera etapa, que servirá de puente para desembocar en la segunda, es que RUIZ-AZNAR descubre sus preferencias por el *lied* y por la obra de pequeño formato.

SEGUNDA ETAPA. Desde 1937 se opera un notorio cambio en la estética de RUIZ-AZNAR. Por un lado, el lenguaje musical se simplifica: hay una renuncia a todo aquel lastre de armonías densas y cromáticas a que acabo de referirme. Por otro, una dedicación casi exclusiva a la canción popular. Será en este terreno donde consiga sus más logrados frutos.

Se abre esta etapa con la versión coral para voces femeninas del villancico cordobés *Campana sobre campana* (1937): sólo dos acordes, el de tónica y el de dominante, son suficientes para envolver en un delicioso campaneó el canto de la voz solista. *¡Navidad!* titula él esta obra, que publica en «Tesoro Sacro-Musical» en 1950 y que viene a ser pórtico de una hermosa época: la del revestimiento pianístico de la canción popular. Son, al menos, dieciocho los *lieder* populares con acompañamiento de piano los compuestos por estos años²¹.

Pienso que la proximidad a MANUEL DE FALLA es condi-

-
- (21) Estos *lieder* están distribuidos en diversas colecciones. *Tres Canciones Españolas* (Andaluza, Seguidilla y Aragonesa) son de 1939 y aparecen publicadas en TSM (SR) 1941. Las dos primeras de estas canciones tienen melodía original, aunque de clarísimo carácter popular; la tercera es una Jota. El conjunto de siete *Canciones Españolas*, publicadas por la Universidad de Granada en 1944, aunque carecen de fecha de composición, deben ser de 1941-1942, pues las presentó en un concurso nacional organizado por «Frente de Juventudes» en 1942. La primera noticia nos la proporciona ARTERO cuando le escribe: «Me parece bien que concurses a lo de las seis canciones» (JA 12.9.41). Las *Tres Canciones Patrióticas* son de 1945 y, aunque sean canciones-marcha y no de carácter específicamente popular o folklórico, se pueden asociar a este grupo de *lieder*. Un segundo cuaderno de *Tres Canciones Españolas* (Toledo, Soleá y Granada), publicadas en TSM (SR) 1952, pertenecen a la misma época de las canciones publicadas por la Universidad en 1944, como puede comprobarse por los manuscritos conservados. Recuerdo que él mismo me dijo a comienzos de 1952: «Ahora estoy revisando algunas canciones que compuse hace ya algunos años». Existen además otras canciones de este mismo estilo compuestas por la misma fecha, como puede verse en el *Catálogo cronológico*.

cionante primordial de este cambio estético. Recuérdese la estrecha colaboración que los dos músicos prestan a la Universidad granadina en la conmemoración del tricentenario de LOPE DE VEGA, en 1935²². No es de extrañar que, con este motivo, dialogasen en más de una ocasión sobre el tema y que FALLA le expusiera sus ideas sobre la armonía latente en la canción popular. Por supuesto, RUIZ-AZNAR conocía ya, y había estudiado con detalle, las *Siete Canciones Populares Españolas*. También había tenido ocasión de admirar los pequeños fragmentos musicales que FALLA compuso para la escenificación de *Moza de cántaro* y *La vuelta de Egipto*. ¡Cómo impresionaron a RUIZ-AZNAR los escasos compases de música, tan elemental y diáfana como profunda, que FALLA compuso como pórtico del citado Auto Sacramental de LOPE! Todo esto influyó en él decisivamente. Mas no se piense en una absorción de su estilo por el de FALLA, o en un acoplamiento indiferenciado a su estética, sino en una incorporación personalizada a la misma. Jamás existe, y menos aún en esta época, una similitud entre las obras de ambos músicos. Da la impresión de que RUIZ-AZNAR pone especial cuidado en que esto no ocurra. Basta comparar la Jota o la Nana de Falla con las de RUIZ-AZNAR: pocas son las analogías que se puedan establecer entre ellas. Sin embargo, existe una misma corriente interna que las hermana, una misma actitud estética y unos mismos ideales estilísticos. El propio RUIZ-AZNAR lo reconoce cuando escribe a Falla: «Me han premiado en Madrid un canción que diz que tiene resabios fallescos. ¡No son malos resabios!»²³.

JOSÉ ARTERO escribió un hermoso prólogo a las *Canciones* que publica la Universidad granadina en 1944. Hace allí una descripción de cada una de estas canciones, que

(22) Véase el Apéndice V, donde el propio RUIZ-AZNAR hace referencia a la colaboración con FALLA en 1935.

(23) RA-MF 15.11.42.

puede ser útil reproducir aquí: «En la primera, *¿Quién ha quitado el ramo?*, sólo una vaporosa atmósfera harmónica envuelve la serena y penetrante melodía en su primera parte; en la segunda, sobre un ritmo insistente y obstinado, que puede tener resonancias de tamboril, se acompaña la tenue harmonía, que acentúan muy graciosamente una serie de cuartas en el diseño que cambia con tanta emoción la modalidad. No tiene menos poesía y profundidad la montañesa *Agua del río corre*, cuya exposición, salvo unos arpeggios en los que quiero adivinar la insinuación del agua corriente, se da una harmonía de muy sintética condensación. En la granadina *Me vine sola*, tan andaluza y tan fuera del patetismo meridional, es un hallazgo la armonización desde el primer compás, y es una maravilla cómo acentúa y multiplica la emoción escondida el diseño en marcato del sexto compás, derivado del intenso comienzo de la canción, que uno imagina entonada con toda la pasión honda de una aterciopelada voz de contralto. He aquí en esta gallegada *Ay, la, le, lo*, que a su inspiración nórdica enlaza cadencias de tipo meridional: son discretísimos los aislados acordes que orientan el giro cadencial o los arpeggios que en la segunda parte lo exornan. Bellísima es la *Nana* de género andaluz, aunque de propia inspiración: la tonalidad original y emocionante, el balanceo cunero tan sobrio y amable, los exaltados acentos que a veces el acompañamiento sobrepone, hacen de ella una joya que el mismo SCHUMANN o FALLA pudieran firmar. De la *Aragonesa* hemos de admirar cuán bien revela lo aragonés de su autor: ha oído mucho la jota, la lleva dentro de sí y ha sabido hermohear su carácter étnico con una sutil elegancia de forma. La riqueza y variedad de los ritmos clásicos, la tonalidad característica que se ennoblece con internos fragmentos melódicos y sugeridoras disonancias de carácter moderno, la canción brava y tensa, los acentos de reconcentrado sentir, están discretísimamente insinuados con grande soltura de estilo, sobriedad de medios y aristocracia

que no empaña su calidad folklórica. Y en fin, la juguetona *María de las Nieves*, nieves acariciadas por el sol de Sierra Nevada, conserva toda la infantil y juguetona gracia de esos corros que alegran y divierten con la más inocente pureza y el encanto más delicioso»²⁴.

En momento alguno se excede ARTERO en sus apreciaciones: armonía sintética, sugeridoras disonancias, sobriedad de medios, aristocracia que no ampaña la calidad folklórica, acierto en la elección de la tonalidad, condensada emoción y sencillez en los recursos expresivos, utilizado todo ello con tal dialéctica que consigue elevar al más alto nivel del *lied* las más sencillas melodías populares.

Entre todas estas canciones hay una que descuella: la *Nana*. También la *Jota*, pero sobre todo la *Nana*. Ya nos lo advierte ARTERO al decir que «es una joya que el mismo SCHUMANN o FALLA pudieran firmar». Esta hermosa canción de cuna está elaborada melódicamente por el propio RUIZ-AZNAZ, partiendo de la recogida por PEDRELL en su *Cancionero*²⁵. Ya es un acierto la creación de la melodía popular. Pero es el acompañamiento pianístico y su denso entramado armónico lo que da a este *lied* un valor supremo. Nunca pedí a RUIZ-AZNAZ explicación sobre estas envolventes sonoridades dulcemente disonantes, que sólo tienen explicación si se consideran condensaciones de los giros armónicos de la cadencia andaluza y teniendo presente la teoría

(24) JOSÉ ARTERO. Prólogo a *Canciones Españolas*, de RUIZ-AZNAZ, pg. 9-10. Universidad de Granada, 1944. JUAN M.^o THOMAS comenta al leer este prólogo: «Suscribo enteramente las apreciaciones de nuestro buen amigo ARTERO y aun entiendo que cabe ampliarlas, por ejemplo, haciendo notar el bellissimo final pianístico de la canción gallega y otros aciertos que pueden añadirse a la lista que de ellos trae el bien escrito prólogo. ¡Enhorabuena muy sincera, y adelante!... (JMT 31.7.45).

(25) FELIPE PEDRELL. *Cancionero Musical Popular Español*. Tomo I, Ejemplificación, pg. 2. Editorial Boileau. Barcelona, 1958.

de las *superposiciones* armónicas de FALLA²⁶. RUIZ-AZNAR comprendió el valor de esta obra, no sólo de por el juicio de los amigos y el premio alcanzado con ella en el concurso nacional a que antes aludimos, sino porque entendió que, bajo la apariencia de unas complejas sonoridades, existe en ella una sorprendente sencillez de medios y una contenida emotividad que satisfacían plenamente sus aspiraciones estéticas. Quizá por eso pensó en una versión orquestal, de la que nos ha quedado una partitura prácticamente concluida. También realizó una versión coral para la Capella Clásica. He aquí la primera impresión que le produjo esta versión a JUAN M.^o THOMAS: «Las otras canciones me han gustado mucho, especialmente la *Nana*. La leí detenidamente y decidí «ipso facto» ponerla en nuestro repertorio. El sábado me trajo el copista todas las particellas y hoy mismo la leeremos por vez primera. Desde luego, estoy seguro de que producirá magnífico efecto y ocupará excelente lugar en nuestras obras de carácter expresivo. Además, parecerá obra difícil al cantarse aunque, en realidad, la transcripción está tan bien hecha que resultan fáciles de entonar los intervalos que, al oírse, harán pensar que son difíciles»²⁷. Y efectivamente es así: en esta versión demuestra RUIZ-AZNAR, el gran dominio que tiene de la técnica coral. No es fácil imaginarse una versión coral de esta partitura teniendo a la vista la original para piano. El efecto fue tal y como THOMAS lo había imaginado: «Estamos dando los últimos toques a la *Nana* que estrenaremos en nuestro primer concierto, probablemente a últimos de mes. Resulta

(26) MANUEL DE FALLA. *Superposiciones*. Reproducción facsimilar del manuscrito, autógrafo e inédito, del compositor. Breve colección de bibliofilia, de tirada limitada, no venal, ofrecida por CARLOS ROMERO DE LECEA en la conmemoración centenaria de MANUEL DE FALLA. (No existe otra referencia). Según testimonio de MARIBEL FALLA DE GARCÍA DE PAREDES, estos folios manuscritos de FALLA estaban en poder de RUIZ-AZNAR, quien los cedió a RODOLFO HALFFTER para su publicación.

(27) JMT 24.8.42.

muy linda y los choques de las segundas, le dan mucho sabor»²⁸.

Me he detenido en hacer ciertos comentarios a esta preciosa obra que, no lo dudamos, es uno de los más valiosos *lieder* de su autor. Y lo hecho así para sacar ahora algunas conclusiones. No estamos en un caso enteramente paralelo al motete *Deus, Deus, meus*, aunque existan algunos puntos de confluencia. En esta ocasión, RUIZ-AZNAR realiza tres versiones de la obra: para voz solista y piano, para voz solista y orquesta (versión que no dió a la publicidad) y para voz solista y coro mixto. No es éste caso único en su producción, pero sí el más elocuente. Las tres versiones son prácticamente simultáneas. Indudablemente, esto es signo de un detenimiento gozoso en la obra realizada, fruto de «pura virtud y amor» hacia ella. El artista no anda preocupado por la abundancia de su producción, sino que se goza en la contemplación de la obra creada y se recrea en las distintas versiones que su sensibilidad y deseo de progresiva depuración le prononen. Juzgo que todo ello es indicativo de una actitud estética eminentemente granadina: crear la obra de arte para complacerse en ella y deleitarse recreándola. Granada ha «modelado» la sensibilidad de RUIZ-AZNAR: lo ha introducido «en el secreto de su espíritu»²⁹.

Más no se consume en el *lied* la producción de RUIZ-AZNAR en esta segunda etapa: hay también obras corales muy dignas de tenerse en cuenta. Mencionaré, entre las más significativas, *Romance* (1941), para coro mixto, sobre una melodía balear, el madrigal *Ojos claros, serenos* (1942), para cuatro voces mixtas, *Adiós, Granada* (1943),

(28) JMT 13.11.42.

(29) Esta actitud estética de crear la obra para complacerse en ella y complacerse recreándola no es necesariamente narcisista y, mucho menos, esterilizante. Al menos, no es éste el caso de RUIZ-AZNAR. Por el contrario estimo que es consecuencia de un progresivo deseo de depuración preciosista. Por otro lado, esta es una de las épocas más prolíficas de su producción.

para voz solista y coro de voces femeninas, sobre la melodía popularizada de la zarzuela *Emigrantes*, de Calleja y Barrera, y *Canción galante* (sin fecha de composición, pero ciertamente de estos años), para coro de tres voces iguales.

Cita aparte merece hacerse de las poco abundantes obras religiosas de esta época, entre las que no podemos olvidar los dos *lieder* religiosos *El Buen Pastor* (1944) y *Quisiera ser misionero* (1943), así como el coral *O Salutaris Hostia* (1944), para coro de cuatro voces mixtas, y el motete *Oremus pro Antistite* (1945), para coro de cuatro voces mixtas y sólo de bajo.

Todas estas composiciones, de una u otra forma, son fruto de la misma estética que los *lieder* populares. El madrigal *Ojos claros, serenos*, guarda un intencionado paralelismo con el estilo madrigalesco del siglo XVI, en perfecta consonancia con el texto utilizado. Así lo enjuicia JUAN M.^o THOMAS, a cuya Capella Clásica está dedicado: «Su madrigal es lindísimo y tiene para mí dos méritos sobresalientes: su carácter y su perfecta escritura coral. El primero resulta de ambiente deliciosamente «guerreresco», es decir, delicado, expresivo, señorial y finamente seiscentista, con leves toques armónicos muy de hoy. En cuanto a su escritura, no puede ser más eficiente dentro de su feliz sencillez y revela una mano experta y concedora de cómo debe sonar un buen coro. Hoy mismo lo mandaré al copista y queda con mucho gusto incorporado a nuestro repertorio. Agradecidísimo a su dedicatoria»³⁰. Estas atinadas observaciones nos ahorran cualquier otro comentario. Y en este mismo ambiente expresivo, aunque con más profunda y severa emoción, está escrito el coral *O Salutaris Hostia*, en el que bien pudiéramos encontrar cierto entronque con la *Invocatio ad Individuam Trinitatem*, de MANUEL de FALLA. En

(30) JMT 4.5.42.

Adiós, Granada, logra RUIZ-AZNAR, uno de sus logros más cualificados. Difícilmente se puede imaginar una envoltura armónica más adecuada para esa melodía mediocre, si se quiere, pero de un incuestionable poder emotivo y evocador. Fue éste el rasgo que le cautivó en ella. Y ennobleció esta melodía pseudo-folklórica con unos simples rasgueos guitarrísticos encomendados hábilmente al coro femenino. JUAN M.^o THOMAS, advirtió de inmediato el efecto cautivador de la composición: «La *Granadina* para voces femeninas constituirá uno de nuestros grandes éxitos de programa»³¹. Y, poco más tarde, insiste: «La *Granadina* sigue teniendo grandes éxitos. Ya sabía que su «popularismo» (1) era de cuño reciente, pero ignoraba el nombre de la zarzuela a que pertenece. Desde luego poco importa esta circunstancia. Interesa en la música popular el fondo que podríamos llamar —aunque la palabra se haya hecho un poco antipática— «racial» y su expresión externa adecuada a los modos, fórmulas rítmicas, etc., características del país o región; la «edad» importa solamente a los historiadores que concretarán la «fecha» pero no añadirán ni menguarán su carácter, colorido, expresión y «fisonomía». Lo que yo quería consultarle era otra cosa. ¿Ha pensado Vd. de cambiar, en el acompañamiento, el *bocca chiusa* por *consonantes cerradas*? Pruébelo y dígame cómo le gusta más»³². La sugerencia de THOMAS es acogida en esta ocasión sin reserva alguna por RUIZ-AZNAR, porque se avenía perfectamente con la idea inicial de sugerir con el acompañamiento coral una referencia al rasgueo de la guitarra.

Por último, digamos algo sobre los preciosos *lieder* re-

(31) JMT 6.6.43.

(32) JMT 23.1.44. Poco antes le había escrito: «Hemos estrenado su *Canción cordobesa de Navidad* que ha tenido un gran éxito... Cantamos el pasado julio en el bellissimo claustro de los Franciscanos de Palma su *Granadina*, que hubo de repetirse entre grandes ovaciones» (JMT 7.1.44).

ligiosos pertenecientes a esta época. Se trata de dos composiciones con las que RUIZ-AZNAR colabora en la colección de *Cánticos Misionales* promovida por el Secretario Nacional de «Propaganda Fide». De entre las cuatro composiciones que escribe para esta colección, destacamos dos por su singularísima significación³³. Tanto *Quisiera ser misionero* (1943) como *El Buen Pastor* (1944) ocupan un lugar privilegiado, hasta me atrevería a decir que único, en el entorno de la canción religioso-popular de su tiempo. La primera de ellas está compuesta partiendo del modelo utilizado por OTAÑO en el *Repertorio Músico*, pero en una línea evolutiva que apunta hacia una mayor depuración estética, que es donde radica su valor personal. Por el contrario, *El Buen Pastor* se aparta de este modelo: a mi modo de ver, es el ejemplo más preclaro, quizá el único, de lo que pudo haber sido la canción religioso-popular incorporando a ella los valores más auténticos del lenguaje musical culto de su tiempo. ¿Quién no piensa, desde los primeros compases de este precioso *lied*, en una «versión de lo divino» de la flauta del *fauno* debussysta, transformada en el dulce silvo del Buen Pastor evangélico? Y, en la cadencia del coro, ¿quién no recuerda con delite la cadencia final de *Noches en los Jardines de España*? Pero quizá lo más digno de destacar en estos *lieder* sea su nobleza expresiva, su profunda emotividad y vuelo lírico, junto con un valor entitativo de primera calidad. RUIZ-AZNAR supo llevar a la práctica en estas sencillas canciones lo que JUAN M.^a THOMAS insinúa en su precioso libro *Manuel de Falla en la Isla*, cuando dice que en la «Invocación a Dulcinea», del *Retablo de Maese Pedro*, se podía encontrar una «síntesis perfecta que, en su expresiva y efusiva sobriedad, contenía los elementos ne-

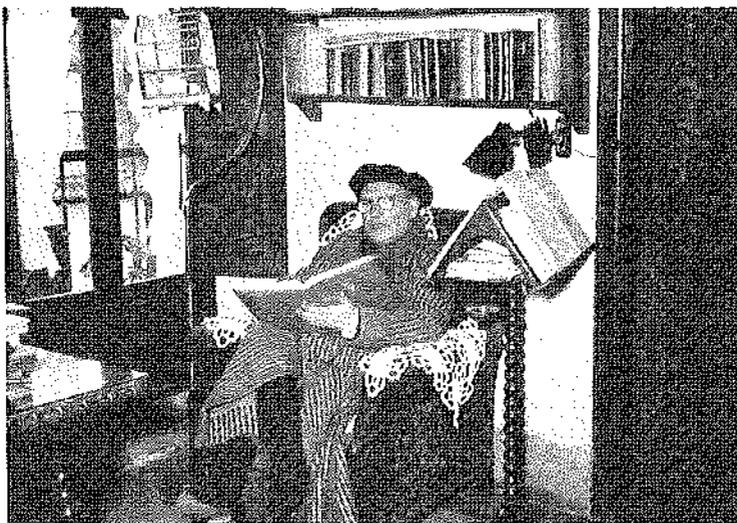
(33) Las otras dos obras de RUIZ-AZNAR publicadas en esta colección son: *Contemplad a los pueblos paganos* (1943), cuya segunda estrofa, a solo de soprano («En las sombras hay ansia infinita»), tiene un cautivador ambiente poético, y *Acclamatio- nes misionales* (1943), cuya armonización de la melodía gregoriana es de una originalidad modélica.

cesarios para señalar una certera orientación a nuestra música religiosa, a las veces, moderna y española en el mejor sentido de estas dos palabras»³⁴. Sin duda alguna, esta canción es el inicio de un camino, el feliz hallazgo de una meta para la canción religioso-popular, que después no fue seguido ni cultivado por otros. ¡Lástima que el propio RUIZ-AZNAR no nos haya dejado más ejemplos de este tipo de *lied* religioso!³⁵.

En esta segunda etapa encontramos, por lo tanto, un claro predominio del *lied*. Incluso las obras corales (me refiero a las basadas en melodías populares) tienen un tratamiento *liederístico*: canto de una voz solista, acompañada por el coro con una habilidad y refinamiento propio del *lied*. En cuanto al lenguaje musical, hemos de subrayar que se distingue por una bella sencillez; sabe extraer de la canción popular la armonía y los recursos estilísticos que justamente sirven de soporte para su embellecimiento y revalorización artística. La paleta musical de RUIZ-AZNAR se limpia y esclarece: ya no encontramos (salvo excepciones muy contadas) aquel uso de armonía densa, tan propia de la primera época. Ahora, todo es claridad, sobriedad de medios, lenguaje diáfano. Ejemplo máximo, en este sentido, puede ser el coral *O Salutaris Hostia*. Toda una serie de características que, si por un lado pudieran ser consecuencia de madurez artística y evolución estilística, son ante todo muestra palpable de su entronque con la más pura esencia de la estética granadina, cuyo máximo exponente lo encontramos en la *Nana* y en el *Adiós, Granada*, obras imposibles de imaginar en un compositor que no estuviera lleno «hasta la boca» (según la expresión de JUAN RAMÓN) de la más pura esencia del sentir artístico de esta ciudad.

(34) JUAN M.^o THOMAS: *Manuel de Falla en la Isla*, pg. 269. Ediciones Capella Clásica. Palma de Mallorca. Sin fecha de edición.

(35) Puede parecer exagerado afirmar que RUIZ-AZNAR no nos ha dejado otros ejemplos en esta misma línea. Pero entiendo que *El Buen Pastor* constituye un caso único en este sentido.



V. Ruiz-Aznar en su rincón de lectura y con su hermana Micaela

TERCERA ETAPA. Se inicia la tercera etapa con la composición de la *Pasión según San Juan* (1948), seguida algunos años más tarde por la *Pasión según San Mateo* (1952), ambas para gran agrupación de voces graves. Se trata de dos obras de un marcado matiz litúrgico, que sólo tienen sentido dentro de las celebraciones del Viernes Santo y Domingo de Ramos, respectivamente, e incorporadas al relato de la Pasión y los recitados en canto llano del Cronista (tenor), Sinagoga (contratenor) y Jesús (bajo), a cuyo conjunto se incorpora el *Coro*, asumiendo aquellas frases que corresponden al pueblo o en las que hablan varias personas conjuntamente. Fácilmente se podría formular el lector una idea inexacta sobre estas composiciones de RUIZ-AZNAZ si desconoce su destino en la liturgia. No son obras de grandes dimensiones, pero sí de amplio gesto: son pequeños fragmentos polifónicos para ser incrustados en el hermoso retablo narrativo de la Pasión del Señor. Importa advertir que son obras de nuevo estilo; es decir, obras en las que el lenguaje musical, sobre todo en determinados números y muy singularmente en la *Pasión según San Mateo*, supone una renovación estilística con respecto a lo que se venía haciendo tradicionalmente en este tipo de composición litúrgica. Hay mucha originalidad y mucha novedad en estas *Pasiones*. Originalidad en el modo de intervenir el *Coro*. Novedad en los procedimientos expresivos tal y como RUIZ-AZNAZ los utiliza. Se podrían establecer referencias: referencias con FALLA, y hasta con STRAVINSKY. Pero no busquemos similitudes: son obras que llevan su propio cuño. Otra novedad: estas *Pasiones* están muy distantes de aquel ambiente emotivo, poético y reconcentrado al que nos tiene acostumbrados RUIZ-AZNAZ en sus obras precedentes. Hasta cierto punto, aquí no se pretende crear un clima, pues ya le viene impuesto por el propio relato de la pasión; lo que se pretende es acertar con el tono más adecuado para la intervención coral. El objetivo se cifra en el acoplamiento justo a la situación impuesta por la narración:

hacer gritar a todo un pueblo «Crucifige, crucifige eum» o «Sanguis ejus super nos et super filios nostros»; interpretar el misterioso sentido de ciertas expresiones, como «Ave, Rex Iudeorum» o «Vere Filius Dei erat iste». Hay una ocasión en que la adecuación musical me ha sorprendido especialmente: cuando dos falsos testigos dicen ante el Samedrín: «Hic dixit: Possum destruere templum Dei et post triduum reedificare illud». En esta ocasión, el *Coro* canta a dos voces bitonales: los tenores en Do mayor y los bajos en La bemol mayor. Porque no había acuerdo en su testimonio... Serían muy extensas las citas, de seguir haciendo este tipo de comentarios. En definitiva, se trata de un trabajo de incrustación de pequeños trozos polifónicos dentro del entramado de los recitados litúrgicos de la Pasión. ¿No es como un trabajo de taracea, artesanía de tanta raigambre granadina?

Y, junto a estas obras de amplio gesto, encontramos también en esta época las *Jaculatorias*: esas diminutas composiciones, de apenas unos cuantos compases, cuyo destino primario parece ser el uso individual e íntimo. Casi una docena de *Jaculatorias* podemos enumerar pertenecientes exclusivamente a esta época. ¿No es significativo? ¿No podemos establecer una cierta relación entre estas *Jaculatorias* y las pequeñas figuritas en barro cocido, tan arraigadas en la tradición de Granada, o los Niños Jesús que las monjas de clausura guardan en sus celdas para devoción particular? Uno de estos Niños tenía RUIZ-AZNAR en su cuarto de trabajo. Y recuerdo que, en cierta ocasión, me dijo a propósito de la jaculatoria *Misericordia, Jesús*: «¡Cuántas veces se la he cantado a mi Niño Jesús!» Pienso que estas diminutas composiciones guardan una evidente relación con la imaginería religiosa de «estatua chica», a la que hace referencia GARCÍA LORCA. No es puro artificio establecer una vinculación estética entre estas obras de RUIZ-AZNAR (las *Pasiones* y las *Jaculatorias*) con dos mani-

festaciones artesanas y artísticas tan castizamente granadinas como la taracea y el barro cocido o la pequeña imagen devocional.

Hay otra serie de obras que completan esta etapa: el *Himno a la Virgen de las Angustias* (1948), de tanta nobleza y distinción, cuya primera estrofa, para tres voces mixtas, es la más lograda muestra de incorporación de la entraña musical andaluza a la expresión religiosa; la trilogía *Martyrum prima Rosa* (1957), obra que gratísimamente impresionó a JUAN M. THOMAS y a JOSÉ ARTERO³⁶, y el *Himno a la Bta. María Soledad Torres Acosta* (1950), con una delicadísima estrofa evocadora del más delicioso espíritu raveliano, heredero de *Ma mère l'Oye* (Petit Poucet).

¡Y vuelta al *lied*! Pero los de esta época son *lieder* totalmente originales, es decir, con melodía de propia creación y no inspirada en la temática popular. El *Tríptico de Navidad* (1948), dedicado a los hermanos FALLA, es una de las cimas de toda su obra. El primer número, *Canción de cuna al Niño soñador*, para canto y piano, es una muestra exquisita de la estremecedora carga emotiva que RUIZ-AZNAR guardaba en lo más profundo del alma. Guarda relación esta *Canción de Cuna* con la *Nana* de la etapa anterior, relación que puede aparecer en la coincidencia de la tonalidad: las dos están en Fa sostenido mayor. Me atrevería a afirmar con el poeta que, en esta canción de cuna, el nardo de la sensibilidad creadora de su autor «dio su olor más crecido». El segundo número, *En el Nacimiento del Salvador*, para coro de tres voces blancas, sobre poema de LUIS DE GÓNGORA («Caído se le ha un clavel»), es la más hermosa

(36) JA 25.1.58: «Recibo con Tesoro Sacro tu precioso «Martyrum prima Rosa». Es encantador por la fluidez de inspiración, la gracia melódica, la elegante y rica armonía y, sobre todo, lo magníficamente que cantan los elementos del cuarteto... Ahora imagino lo bien que podrías intentar un cuarteto!» JMT 29.5.58: «Lei tus últimas composiciones en «Tesoro» y quiero felicitarte por ellas muy sinceramente».

manera de exponer en música el gozo y el misterio del nacimiento de Jesús. Pero quizá el mayor mérito del tríptico se encuentre en el *Villancico del Rey Negro* el cual, aunque en la edición original figura para una voz solista y piano, su pensamiento fue desde un principio para cuarteto de solistas y piano³⁷. Es música instalada en FALLA (no en vano la dedica «A la santa memoria de MANUEL DE FALLA»); en el FALLA del *Retablo*. Lo reconoce el propio RUIZ-AZNAR: «Se me ocurre que tal vez ese *Tríptico de Navidad* mío podríamos editarlo en Chester ya que, paréceme a mí, merece una edición bonita pues están muy trabajados los tres villancicos y alguno con cierto parentesco fallesco»³⁸. JOSÉ ARTERO es el primero en reconocer la valía de esta composición: «Me encanta que hagas una bella edición de los tres villancicos: son lindísimos, elegantes y originales; muy bien sentidos y su pulcritud se presta a una edición elegante. Dios te diera un dibujante moderno e ingenuo como aquél de la revista «Agere» del P. OTAÑO que se fue con los nacis»³⁹. Elegancia, originalidad y pulcritud son las notas distintivas que ARTERO, a vuelapluma, aprecia en estos tres villancicos. Personalmente, subrayaría la pulcritud estética como nota sobresaliente. Y recuerda ARTERO el tríptico navideño de OTAÑO en la revista «Agere» de San Sebastián. Pero, ¡cuán distantes y distintos estos dos trípticos! En modo alguno pretendo minusvalorar el de OTAÑO, pero opino

(37) Parece existir una pequeña indecisión por parte de RUIZ-AZNAR a la hora de dejar precisado su destino para cuarteto vocal solista con piano. En la primera edición (TSM (SR) 1950), señala expresamente que es a una voz, aunque se anote tímidamente «Tres eran, tres» por debajo de la parte del piano. En la edición de la Academia de Bellas Artes (Granada, 1962), suprime esta referencia. Sin embargo, poco más tarde, en carta a ANTONIO LINARES, expresa con toda claridad su pensamiento: «En lo que concierne a la interpretación del *Villancico del Rey Negro* me conviene hacerte notar que está concebido para *cuarteto vocal de solistas*» (AL 5.6.64). Y detalla seguidamente cómo y cuándo interviene cada voz solista.

(38) RA-GF 12.12.49.

(39) JA 5.9.49.

que el de RUIZ-AZNAR queda enaltecido con mucho si se someten ambos a comparación ⁴⁰.

Otros dos *lieder*, también de temática navideña, compone RUIZ-AZNAR años más tarde: *Vous qui croyez* (1960), sobre poema francés de MARIE LAFFRANQUE, y *Pecho de la Virgen* (1961), sobre un poema de su amigo JUAN GUTIÉRREZ PADIAL. En el primero hay que resaltar su austera sonoridad, que muy bien puede estar entroncada con *Psyché* y el *Concerto*, de FALLA, y un contrastante vuelo lírico en el que se puede detectar un cariñoso recuerdo chopiniano ⁴¹. En *Pecho de la Virgen* encontramos una mayor emotividad, junto con unos hallazgos armónicos de gran interés e inéditos en el lenguaje musical de RUIZ-AZNAR hasta el momento.

Por último, haré mención de ese delicioso conjunto de armonizaciones corales a melodías andaluzas que van desde *Paloma revoladora* (1958) hasta las canciones recogidas en Murtas (Granada) por su colaboradora y amiga ANGUSTIAS FRANCO, así como del bellissimo coral que él titula *Spes Vitae* (1963), para voces mixtas, sobre versos de JUAN RAMÓN JIMÉNEZ («Estoy triste hoy») ⁴².

-
- (41) RUIZ-AZNAR había hecho una reducción para canto y piano de una estilística musical muy distintas de las del P. OTAÑO. No es que hubiera dejado de admirar al maestro. Esta diferencia viene de años atrás; prácticamente, desde el inicio de la segunda etapa de RUIZ-AZNAR. Consta que OTAÑO vio con agrado el camino iniciado en las *Tres Canciones Españolas*, publicadas en 1941. Lo sabemos por JOSÉ ARTERO: «Vi al P. OTAÑO y le llevé tus *Tres Canciones* que le gustaron de veras: a mí también» (JA 2.10.41). El tríptico navideño de OTAÑO a que se hace referencia, puede verse en *Obras completas del P. Nemesio Otaño*, Cuaderno I, pgs. 58-68. Ediciones Hechos y Dichos. Zaragoza, 1956.
- (42) RUIZ-AZNAR había hecho una reducción para canto y piano de *Psyché* que ocupó durante años lugar preferente en el atril de su piano.
- (42) Resulta curioso el título de esta obra, hermano con el de FALLA en homenaje a PAUL DUKÁS. Hasta cierto punto, cabe pensar en una «versión a lo divino» del poema juanramoniano.

¿Qué decir de esta última etapa? Aparte de lo que ya comentamos sobre las *Pasiones* y las *Jaculatorias*, deberemos añadir que RUIZ-AZNAR resume en estos años la más pura esencia de su arte en los *lieder navideños* y en sus últimas obras corales. Resulta emocionante leer la postal que le envía JUAN M.^e THOMAS, ya en los postreros momentos de su vida: «Me cuesta escribir. Pero puedo leer. «*Spes Vitae*». Es una obra magnífica». Después, unas letras ilegibles que algo más querían añadir a lo ya dicho: «Es una obra magnífica». ¡Quién sabe si fue ésta la última obra musical leída y enjuiciada por el gran músico mallorquín!⁴³.

Juzgo que en el *Tríptico de Navidad* se alcanza la cima estética y estilística de RUIZ-AZNAR. Cada una de estas tres piececitas son un milagro de originalidad, refinamiento y pulcritud. La sensación es la de haber llegado a la cumbre de todo un proceso evolutivo. Después, los *lieder* que le siguen (los de *Martyrum prima Rosa*, *Vous qui croyez* y *Pecho de la Virgen*) son como frutos sosegados de permanencia en la cima conquistada, sin pretensiones de proseguir una nueva escalada. Buen exponente de ello es la *Canción de Navidad* (1964), para solos y coros de voces blancas, que viene a ser un bello recuerdo de su infancia en Zaragoza, y otro recuerdo cariñoso hacia el FALLA de las *Siete Canciones*, sobre todo en la segunda estrofa. Desde este momento, RUIZ-AZNAR apenas hará otra cosa que perfilar ciertas obras de épocas anteriores, en especial su *Tríptico Patriótico*.

En esta tercera etapa encontramos, por tanto, una lógica conclusión de los ideales estéticos hacia los que venía apuntando desde 1928: el *lied* como aspiración suprema y eje dinámico de toda su producción, bajo cuyo radio de acción se encuentra también buena parte de su obra coral.

(43) Como queda dicho, la postal de JUAN M.^e THOMAS carece de fecha, pero podemos asegurar que pertenece a sus últimos meses. THOMAS muere en mayo de 1966.

RUIZ-AZNAR encontró en Granada su ideal *medio* creativo. Su natural inclinación artística se vio favorecida por el clima y la emotividad que supo extraer echando raíces a la sombra de la Torre de la Vela, de donde nunca quiso separarse. Fue artista puro, de temperamento órfico y de hipersensibilidad innata. Su obra es sintética, vertical, culta, depurada, compuesta a golpes de intuición y emotividad condensada. Su evolución artística no se puede enjuiciar en dependencia de una época o una determinada tendencia estética. RUIZ-AZNAR fue un compositor independiente, a pesar de las diversas influencias que, como hemos observado, confluyeron en él. Su obra se nos presenta perfectamente acoplada a su entorno. Su música sólo admite comparación consigo misma y en dependencia con una tradición genuinamente granadina.

Siendo él músico eclesiástico, ¿cómo no compuso una *Misa*? Por el contrario, ¿por qué le sedujo tan poderosamente la canción popular y, más concretamente, la andaluza? Estos interrogantes sólo tienen respuesta satisfactoria en el supuesto de su entronque granadino⁴⁴.

Recuerdo ahora aquellas palabras de FALLA citadas por ADOLFO SALAZAR: «Para el corazón del músico, la música está implícita en todas las cosas: en el aspecto de las gentes, tanto como en la cadencia de su manera de hablar, en el color del río y en el perfil de las montañas de un paisaje»⁴⁵. RUIZ-AZNAR viene a confirmar estas aseveraciones: difícilmente puede comprenderse su obra si se desliga del ambiente con el que supo compenetrarse visceralmente desde los primeros años de su llegada a Granada, una vez instalado a la margen del río Darro y frente al evocador perfil de las torres de la Alhambra.

(44) RUIZ-AZNAR me habló en cierta ocasión de su intención de escribir una *Misa de Requiem* sobre el tema del doble de difuntos de las campanas de la hermosa torre de Santa Ana, parroquia a la que pertenecía su casa.

(45) Espasa-Calpe. Colección Austral, núm. 950. Madrid, 1972.

CATALOGO CRONOLOGICO

1. *No habrá quien pueda resistir tu amor.*
Canción a la Virgen (4 v.m. y órg.)
A mi primer profesor de música D. Miguel Arnaudas.
1918. Inédita.
2. *O Cor amoris victima.*
Motete (3 v.ig. y órg.)
1921. Inédita.
3. *Morito pititón.*
Canción burgalesa (4 v.ig.)
1921. Inédita.
4. *Jesús, vivir no puedo.*
Canción para la Comunión. (Coro y solo con órg.)
Al R.P. Victoriano Larrañaga, S.I.
1922. TSM 5-1926.
5. *Orra or goiko.*
Melodía vizcaina (4 v.gr. y tenor solista)
1922. Inédita.
6. *Juego de Magnificat para los ocho modos.*
Para 3 y 4 voces iguales o mixtas.
1923. Inédita.

7. *Canción al Sagrado Corazón.*
(Venid a ver esta hoguera)
A Coro y solo con órg. sobre una canción popular de Pontevedra.
Letra de Manuel García García.
1924. TSM 6-1926.
8. *Danza burgalesa n.º 3 (piano).*
Antonio José.
Arreglo para 4 v.ig.
1924. Inédita.
9. *Gertur Gagor.*
Canción vizcaína (4v.ig.)
1924. Inédita.
10. *Tantum ergo.*
Una voz y órg.
A Sor Ignacia Borobia, Religiosa de Sta. Clara (Borja)
1925. TSM 6-1926.
11. *Juego de Magnificat para los ocho modos.*
Dos voces de tiple y órg. (cuerda de Sol)
1925. Inédita.
12. *Himno a Santo Tomás de Aquino.*
(Luz eterna)
Poesía de A. de la Fuente.
A la Comunidad de Teólogos de la Universidad Pontificia de Comillas.
 - I. Coro, una voz y órg.
 - II. Estrofa 1.ª, a dúo de tenor y bajo con órg.
1926. TSM 1-1933.
 - III. Estrofa 2.ª, 3 v.gr. y órg.
1926. Inédita.

13. *Intermedio.* (Organo)
Sobre una melodía vasca.
1926. Repertorio orgánico español. (Madrid, 1930).
14. *Introito, Gradual y Ofertorio* para la fiesta de Santa Clara de Asís.
1927. Inédita.
15. *Oráculo del Dios* (Himno al dios Vischnú).
Coro de Brahmanes. (4 v.gr. y tenor solista)
Sin fecha. Inédita.
16. *La voz del alma* (Oh dulce Jesús mío).
Una voz y órg.
Sin fecha. Inédita.
17. *Te Deum laudamus.*
Para 3 v.gr. y órg.
Sin fecha. Inédita.
18. *Tota pulchra.*
Dos voces y órg.
Sin fecha. Inédita.
19. *O sacrum convivium.*
Para 4 v.gr. y órg.
A mi querido P. José Ig. Delgado, S.I.
Sin fecha. Inédita.
20. *Trisagio fácil.*
Para dos voces y órg.
Sin fecha. Inédita.
21. *¿Dónde vas...?*
Canción montañesa (3 v.ig. y solo de tenor)
Sin fecha. Inédita.

22. *¡Al olivo, al olivo!...*
Canción montañesa (4 y 6 v.m.)
Sin fecha. Inédita.
23. *Quae est ista?*
Responsario (4 v.m. y pequeña orquesta)
1927. Inédita.
24. *¡Viva, viva Jesús!*
Villancico infantil (una voz y órg.)
1928 (?) Villar, editor. (Granada).
25. *Bone Pastor.*
Solo de bajo y órg.
Sobre un motivo del *Lauda Sion*.
Al Rvdo. P. José Ig. Prieto, muy de veras.
1928 (?) TSM 5-1929.
26. *Psalmus L. (Miserere mei Deus)*
Fabordón a 4 y 3 v.m.
1928. TSM 2-1941. 2-1946. 2-1958.
27. *Canción a la Sma. Virgen (Noche y día).*
Una voz y órg.
A mi amigo Norberto Almandoz.
1929. TSM 5-1931.
28. *Himno de Consagración al Sdo. Corazón de Jesús.*
(Desciende triunfante)
Poesía de T. Cancelo, S.I.
Al Emmo. y Rvdmo. Sr. D. Vicente Casanova y Mar-
zol, Cardenal Arzobispo de Granada.
I. Coro general, una voz y órg.
II. Estrofa, 4 v.m. y órg.
1929. TSM 5-1930.
Nota. Existe orquestación de la parte del órgano.

29. *Himno al Colegio.* (Colegio de mi dicha)
Poesía de Mariano Arenillas.
A mi buen amigo Dr. D. José Artero.
I. Coro unisonal, una voz y piano.
II. Estrofa 1.^a, solo y coro 3 v.b. y piano.
III. Estrofa 2.^a, a dúo de sopranos y piano.
1929. TSM (SR) 1941.
30. *Tantum ergo.*
Para coro de altos y tenores con órg.
A mi admirado maestro R.P. Nemesio Otaño.
1929. TSM 1930.
Nota. Es el mismo *Tantum ergo* de 1925, publicado en
TSM 6-1926, pero con algunos pequeños retoques.
31. *CanCIÓN a San José.* (Esposo de la Virgen)
Sobre una melodía vasca. (Una voz y órg.)
A mi buen amigo Dr. D. José Artero.
1930. TSM 1-1935.
32. *Ave, verum corpus.*
Para bajo y coro de sopranos con órg.
A Antonio Mateo.
1930. TSM 6-1946.
33. *Dios te salve, María.*
Para 3 v.m. y Coro unisonal con órg.
A mi amigo Eladio Hernández L. Murillas.
1930. TSM 10-1932.
34. *Panis angelicus.*
A solo y órg.
A mi querido amigo José Alonso.
1930. TSM 5-1932.

35. *Salve Regina.*
 Para 3 v.m. y órg., alternando con la Salve popularizada en España.
 En honor de Ntra. Sra. de la Peana, Patrona de Borja (Zaragoza).
 1930. TSM 1932.
36. *Salutio Angelica.* (Ave María)
 Una voc.grv.org. aliterve comit.
 In honorem B.M.V. a Columna.
 1930-1931. Burdeos, 1932 (Grav.-Imp. Jean Landais).
37. *ANTIPHONA in hon. S.S. Michaëlis et Raphaëlis Arcangelorum* quatuor vocibus inaequalibus concinenda (con órg.)
 1930. TSM 1933.
38. *Deus, Deus meus.*
 Motete (4 v.gr. y órg.)
 Homenaje a mi querido Maestro P. Nemesio Otaño, S.I.
 1930-1942. MSE 1946.
39. *Tres "Tantum ergo".*
 Al Rvdo. P. Juan Iruarrizaga, C.M.F.
 I. A solo y coro a 3 v.gr. con órg. (Fa mayor)
 II. A solo y coro a 3 v.gr. con órg. (Re mayor)
 III. A una voz y órg. (Sol mayor)
 1933 (?). TSM 5-1934.
40. *Lirio sin mancha.*
 Canción de Profesión y Comunión.
 A María Prados.
 I. Coro, a una voz y órg.
 II. Estrofa 1.ª, a solo y órg.
 III. Estrofa 2.ª, a dos voces y órg.
 1933. TSM 2-1942.
Nota. Esta composición lleva por título en algunos manuscritos "Canción de la hermanita".

41. *Himno de Salamanca.*
Una voz y órg.
1934. Inédita.
42. *Salve, Pater Salvatoris.* (Ritmo a San José)
Una voz y órg.
A José Espinosa.
1935. TSM 1939, 1962. M-1962.
43. *O quam suavis est.*
Para solo de bajo y órg.
1936. TSM 5-1940.
44. *Gozos a Santa Inés.* (Por tu pureza y amor)
A las Hijas de María de Santa María Magdalena de Granada.
I. Coro, una voz y órg.
II. Estrofa 1.^a, a una voz y órg.
III. Estrofa 2.^a, a solo y coro a dúo, con órg.
1936. M-1962.
45. *Ecce Sacerdos magnus.*
Fabordón a 4 v.gr.
Sin fecha. Inédita.
46. *Magnificat.*
Fabordón a 3 v.ig.
Sin fecha. Inédita.
47. *Justorum animae.*
Para 4 v.b.
A mi querido D. José Artero
Sin fecha. Inédita.

48. *Veni, sponsa Christi.*
 Para 3 v.ig.
 Sin fecha. Inédita.
49. *Escena infantil.* (¿Dónde está aquel niño?)
 Solo de niños y coro a 4 v.gr.
 Sin fecha. Inédita.
50. *Vidi aquam.* (Antifona pascual)
 Coro a 3 v.gr.
 Sin fecha. Inédita.
51. *Beatus vir.* (Salmo 111)
 Fabordón a 3 v.m.
 Sin fecha. Inédita.
52. *Laetatus sum.* (Salmo 121)
 Fabordón a 4 v.m.
 Sin fecha. Inédita.
53. *Sálvame, Virgen María.*
 Canción popular religiosa.
 Armonización para órg.
 Sin fecha. TSM 1938.
54. *Canción para la Comunión.* (Ven, oh Jesús)
 Coro y dos estrofas a una voz con órg.
 A la Rda. M. Sor Angustias del Sagrado Corazón de
 María del Arco.
 Sin fecha. TSM 10-1935.
55. ¡Navidad! (Campana sobre campana)
 Villancico cordobés (4 v.b. y solista)
 1937. TSM (SR) 1950.

56. *Salutación a Ntra. Sra. de Misericordia.*
 Popular en Borja (Zaragoza).
 Armonización para órgano.
 1938. TSM 1942, M-1963.
57. *Responsorio a Ntro. P. Sto. Domingo de Guzmán.*
 (O spem miram!)
 Una voz y órg.
 A las cantoras de Santa Catalina de Sena de Granada.
 1938. TSM 1946.
58. *Tres Canciones Españolas.*
 Canto y piano.
 A mis sobrinos.
1. *Andaluza.* (Murió sobre el Veleta)
 A mi Emilio.
 2. *Seguidilla.* (Tres días de permiso)
 A mi Palmira.
 3. *Aragonesa.* (Cumpló yo mi obligación)
 A mi Pilar.
1939. TSM (SR) 1941.
59. *Salve Regina.*
 Coro a 3 v.m. y órg.
 En honor de la Virgen del Pilar.
 1940 (?) TSM 1944.
60. *Credo o Símbolo de los Apóstoles.*
 Coro unisonal y órg. (Re menor)
 1940. Inédita.
61. *Credo o Símbolo de los Apóstoles.*
 Coro unisonal y órg. (Re mayor)
 1941. Inédita.

62. *Tres "Tantum ergo"*.
 1. Solos y coro a 3 v.gr. con órg.
 Al P. José Rodríguez, S.I.
 2. Coral, una voz y órg.
 Al P. Manuel Estrade, S.I.
 3. Solos y coro a 3 v.gr. con órg.
 A la Schola Cantorum del Seminario de Cartuja (Granada).
 1941. TSM 1944.
63. *Canciones Españolas*.
 Canto y piano.
 A mis padres, cantera inagotable de consejas y tonadas populares.
 1. *¿Quién ha quitado el ramo?* (León)
 2. *Agua del río corre.* (Santander)
 3. *Me vine sola.* (Olivarera. Granada)
 4. *¡Ay! La, le, lo.* (Galicia)
 5. *Nana.* (Andalucía)
 6. *Jota.* (Aragón)
 7. *María de las Nieves.* (Granada)
 1941-1942. Universidad de Granada, 1944.
64. *Nana.* (Andalucía)
 Solo y orquesta.
 1941. Inédita.
65. *Nana.* (Andalucía)
 Coro a 4 v.m. y solo.
 1941. Inédita.
66. *Canción de cuna.* (Es mi niño más bonito)
 Canto y piano.
 1941. Inédita.

67. *Canción de ronda*. (Ya voy entrando en tu calle)
(Extremadura). Canto y piano.
1941. Inédita.
68. *Romance*. (Baleares)
("Busqueret, si vas a Alger")
Coro mixto.
1941. Inédita.
69. *Canción leonesa*. (¿Quién ha quitado el ramo?)
Solo de contralto y coro mixto.
1941. Inédita.
70. *Ojos claros, serenos*.
Madrigal, coro a 4 v.m.
Poesía de Gutierre de Cetina.
A la Capella Clásica de Palma.
1942. TSM (SR) 1943.
71. *Himno a la Virgen de la Paena y Sta. Cruz*.
(Patrona de Borja). Una voz y órg.
1942. Inédita.
72. *Credo*.
Coro unisonal y órg.
1943. TSM 1953.
73. *Quisiera ser misionero*. (Pastor de amor prisionero)
Una voz y órg.
Letra de Laurentino Hernán.
1943. *Cantos misionales*. Ed. "Pro Fide". Madrid, 1946.
74. *Contemplad a los pueblos paganos*.
Himno misional.
Letra de D. Mayor, S.I.
I. Coro a una voz y órg.
II. Estrofa 1.ª, coro a 4 v.m.
III. Estrofa 2.ª, solo de soprano y órg.
1943. *Cantos misionales*. Ed. "Pro Fide". Madrid, 1946.

75. *Adiós, Granada.*
Granadina, coro de 3 v.ig. y solo.
1943. Inédita.
76. *El Buen Pastor.* (Con dulce silbo de amor)
Una voz y órg.
Letra de J. M.^a G.
1944. *Cantos misionales.* Ed. "Pro Fide". Madrid, 1946.
77. *Acclamaciones misionales.* (Iuxtra antiquum morem)
Armonización para órgano.
1944. *Canticos misionales.* Ed. "Pro Fide". Madrid, 1946.
78. *Letrilla al Sdo. Corazón.* (Quisiera, Jesús)
Coro y estrofa a una voz con órg.
A la Inf. María Teresita del N.J., en su profesión religiosa.
1944. TSM 1949.
79. *O Salutaris Hostia.*
Coral a 4 v.m.
A Eduarde Alcalde.
1944. TSM 1951. (Versón para una voz y órg.:
TSM 1944).
80. *Himno a la Corte de Cristo.* (Las banderas de Cristo)
Letra de M. García Arco.
I. Coro a una voz y órg.
II. Estrofa 1.^a, coro a 4 v.b.
III. Estrofa 2.^a, a una voz y órg.
1944. TSM 1946.
81. *Tres canciones-marcha patrióticas.*
(Triptico patriótico)
Canto y piano.
1. *La madre España.*
2. *Caudillo de España.*
3. *El ángel de tu guarda.*
1945. Inédita.

82. *Oremus et pro Antistite.*
Al Excmo. y Rvdmo. Don Agustín Parrado, Arzobispo de Granada, en sus Bodas de Oro sacerdotales.
Coro a 4 v.m. y solo de bajo.
1945. Inédita.
83. *Himno de las vocaciones redentoristas.*
(Jesús, Rey de las almas)
Coro y estrofa a una sola voz y órg.
1946. Inédita.
84. *Himno catequístico.* (Escuchemos la doctrina)
Coro y estrofa a una voz y órg.
Letra de G. Garcés Tll.
1946. TSM 1947.
85. *Himno de la Academia Hispana.* (Córdoba)
(Ven con nosotros)
Una voz y piano.
Letra de Francisco Arévalo.
Sin fecha. Inédita.
86. *¡Viva aragón!* (Jota)
Coro a 3 v.ig.
Sin fecha. Inédita.
87. *CanCIÓN galante.* (En medio de la plaza)
(Recogida en Gúéjar Sierra, Granada)
Coro a 3 v.ig.
Sin fecha. Inédita.
88. *Cantiga de Alfonso el Sabio.* (Ruega por nosotros)
Coro a 3 v.b. y solo.
Sin fecha. Inédita.
89. *Fum, fum, fum.* (A vinticinco de desembre)
Villancico catalán. Coro a 4 v.b.
Sin fecha. Inédita.

90. *A la Santísima Virgen del Perpetuo Socorro*
 (Un mundo lleno de encanto)
 Letra del P.A. Cremades, C.S.S.R.
 Una voz y órg.
 Sin fecha. Inédita.
91. *Reina de España.* (Himno mariano)
 Una voz y órg.
 Sin fecha. Inédita.
92. *Passio secundum Ioannem.*
 Coro a 4 v.gr.
 1948. TSM (SP) 1949.
93. *Himno a la Virgen de las Angustias.*
 Patrona de Granada.
 Letra de José Fernández Crespo.
 I. Coro a una voz y órg.
 II. Estrofa 1.^a, coro a 3 v.m. y órg.
 III. Estrofa 2.^a, a solo de sopranos y órg.
 1948. M 1955.
94. *Tríptico navideño.*
1. *Canción de cuna al Niño soñador.*
 Canto y piano.
 A Germán de Falla.
 2. *En el nacimiento del Salvador.*
 (Caído se le ha un clavel)
 Poesía de Luis de Góngora.
 Coro de 3 v.b.
 A María del Carmen de Falla.
 3. *Villancico del Rey Negro.*
 Canto y piano.
 A la Santa memoria de Manuel de Falla.
1948. TSM (SR) 1950.

95. *Himno a la Virgen del Carmen.*
(Honor a la Virgen blanca)
Una voz y órg.
Letra del P. Bruno de San José, C.D.
1949. TSM 1951.
96. *Himno a la Bta. M. Soledad Torres Acosta.* (Bella flor)
Texto de José Pareja Yévenes.
I. Coro a una voz y órg.
II. Estrofa 1.^a, Coro a 3 v.b. y órg.
III. Estrofa 2.^a, a solo y coro unisonal con órg.
1950. Inédita.
97. *Tres Jaculatorias.*
1. *¡Misericordia, Jesús!*
Una voz y órg.
2. *¡Oh Virgen de las Angustias!*
Una voz y órg.
3. *Jaculatoria para actos de Rogativas.*
Coro a 4 v.gr. y coro unisonal con órg.
1949-1950. TSM 1950.
98. *¡Viva Jesús Sacramentado!*
Jaculatoria, una voz y órg.
Sin fecha. Inédita.
99. *¡Oh dulce Corazón de María!*
Dos jaculatorias a una voz y órg.
1951 (?). Iris de Paz. Madrid, 1952.
100. *Tres canciones españolas.*
Canto y piano.
1. *Toledo.* (Una vieja muy vieja)
A Antoñita López Núñez de Prado.

2. *Soleá*. (Se murió la "mare" mía)
A la guitarra de Andrés Segovia.
 3. *Granada*. (Si por querer a otro)
A la eminente contralto Gertrud Hannschild.
1952. TSM (SR) 1954.
Nota. De estas canciones, al menos la primera de ellas consta que es de época anterior: 1941.
101. *Passio secundum Matthaeum*.
Coro a 4 v.gr.
1952. TSM (SP) 1953.
 102. *Himno a San Pablo de la Cruz*.
Al muy Rvdo. P. Luis de la Soledad.
I. Coro a una voz y órg.
II. Estrofa 1.^a, a solo de tenor y órg.
III. Estrofa 2.^a, coro a 3 v.gr. y solo de baritono con órg.
1955. Ed. PP. Pasionistas (Bilbao).
 103. *Jota*. (Primavera de la vida)
Canto y piano.
1955. Inédita.
 104. "*La Benedicta*".
Tres salmos en estilo fabordón.
Salmo 1.^o, a 4 v.m. (Modo IV)
Salmo 2.^o, a 4 v.gr. (Modo V)
Salmo 3.^o, a 4 v.m. (Modo VI)
1955. Ed. Franciscana. Aránzazu, 1955.
 105. *Himno nacional de la Tercera Orden del Carmen*.
(¡Virgen, Estrella del mar!)
Una voz y órg.
1956. Inédita.

106. *Martyrum prima Rosa.*
(Triptico)
1. *Para tenor y cuarteto de cuerda.*
(Tórtola amante)
A mi respetado amigo Monseñor Eugenio Beitia.
 2. *Para bajo y cuarteto de cuerda.*
(Dura sentencia)
A mi querido amigo Santiago Bereciartúa,
presbítero
 3. *Coro de sopranos y cuarteto de cuerda.*
(En el silencio)
A la Escolanía de tiples de Nuestro Padre Sal-
vador. (Albaicín. Granada).
1957. TSM 1-1959.
107. *Con amor y con fe.* (Himno)
Una voz y órg.
1958. Inédita.
108. *Paloma revoladora.* (Andalucía)
Coro a 3 v.b. y solo.
1958. Inédita.
109. *Granada.* (Si por querer a otro)
Coro de 3 v.b.
1958 (?). Inédita.
110. *Offertorium.* (In spiritu humilitatis)
Para una y órg.
1959. M 1961.
111. *Ofertorio.* (Del trigo abundante)
Letra de J. Blanco Zuloaga.
A mi querido Paquito Carrillo Rodríguez.

- I. Coro a una voz y órg.
 - II. Estrofa 1.^a, a solo de soprano y coro de 3 v.b. y órg.
 - III. Estrofa 2.^a, Coral a 4 v.m.
1959. TSM 1960.
112. *Granadina*. (Las fatigas del querer)
Coro de 3 v.b. y solo.
1959. Inédita.
113. *Cantiga de loor a Santa María*.
(Deus te salve, gloriosa)
(Para "El teatrico de Don Ramón")
Coro de 3 v.b. y solo.
1959. Inédita.
114. *Himno de la Acción Católica española*.
(Legionarios de Dios)
Letra de Juan Gutiérrez Padial.
- I. Coro a una voz y órg.
 - II. Estrofa 1.^a, a una voz y órg.
 - III. Estrofa 2.^a, coro de 3 v.ig. y órg.
1960. Inédita.
115. *Cinco Canciones*.
Canto y piano.
- 1. *Pecho de la Virgen*. (Berceuse)
Letra de J. Gutiérrez Padial.
A Esperanza G. M.
1961.
 - 2. *Niño soñador*. (Cuna)
A Germán de Falla.
1948.

3. *Villancico del Rey Negro.*
A la santa memoria de Manuel de Falla.
1948.
4. *Vous qui croyez.* (Noël 1959)
Poème de Marie Lafranque.
A Mary-Sary B. V.
1960.
5. *Seguidilla.*
A mi sobrina Palmira.
1939.

Real Academia de Bellas Artes Nuestra Señora de las Angustias. Granada, 1962.

Nota. De estas *Cinco Canciones*, sólo la n.º 1 y la n.º 4 son inéditas. La n.º 5 es la misma que figura en este catálogo en n.º 58, y las n.º 2 y n.º 3, en el n.º 102.

116. *Vengo de la mar salada.*
(Murtas. Granada)
Coro a 3 v.m.
1962. Inédita.
117. *Que te tengo que querer.*
(Murtas. Granada)
Coro a 3 v.m.
1962. Inédita.
118. *Un amor tenía yo.*
(Murtas. Granada)
1962. Inédita.
119. *Ven, remolona.*
(Murtas. Granada)
Coro a 3 v.b. y solo.
1962. Inédita.

120. *Ut unum sint.*
Dos melodías para coro de sopranos y órg.
Textos de J. Gutiérrez Padial.
1. *En tu redil.*
2. *En tu costado, Señor.*
1963. M 1964.
121. *Spes Vitae.* (Estoy triste de hoy)
Coro a 4 v.m.
Poesía de Juan Ramón Jiménez.
1963. Inédita.
122. *Salutación.* (Entre las flores del campo)
Una voz y piano.
1963. Inédita.
123. *Canción de Navidad.*
Texto de José M.^a Tavera.
A los Infanticos de La Seo y El Pilar de Zaragoza.
I. A dos coros y piano.
II. Estrofa 1.^a, a solo y piano.
III. Estrofa 2.^a, solo y coro con piano (Berceuse).
IV. Estrofa 3.^a, solo y coro con piano.
1964. TSM (SR) 1965.
124. *Anunciamos tu muerte.*
Coro a 3 v.ig.
1969. Inédita.
125. *Credo, Domine, adjuva incredulitatem meam.*
Apunte íntimo. Coro a 4 v.m.
Sin fecha. Inédita.

Nota. Para completar este primer intento de catalogación de las obras de Ruiz-Aznar conviene dejar constancia de otras composiciones incidentales compuestas para la puesta en escena de algunos Autos Sacramentales de Calderón de la Barca, por lo general para tres o cuatro voces iguales. Entre estas composiciones cabe numerar *La primer flor del Carmelo*, *La devoción de la Misa*, *El gran teatro del mundo*, *La vida es sueño*, *Al prójimo como a ti* y otros posiblemente (1).

Mención aparte se debe hacer también de las adaptaciones, entre las que se encuentran:

1. *Reverie*, de Schumann, para coro de 4 v.gr. y soprano solista.
2. *Du bist die Ruh*, de Schubert, para coro de 4 v.gr. y contralto solista.
3. *Ave María*, de Goicoechea, adaptación del acompañamiento de órgano para piano.
4. *Cantantibus organis*, de Otaño, para 3 v.gr. (El original es para 4 v.m. y órgano).
5. *Círculo mágico* (de *El Amor Brujo*, de Falla), adaptación del texto "Requiescat in pace. Amén" a los compases 21-24 y 32-33, para coro de 4 v.gr. Esta versión se estrenó en el sepelio de Falla en Cádiz.

(1) De esta música es muy poco lo que existe en el archivo Ruiz-Aznar.

APENDICE I

Documentos presentados para el ingreso en el Colegio de Infantes de La Seo de Zaragoza.

1.º *Partida de bautismo.* De ella se ha hecho copia literal en el comienzo de la biografía.

2.º *Certificación del párroco de Borja.*

"Lcdo. D. Protasio Gracia y Bailón, Cura párroco de la Mayor de Santa María de Borja, Diócesis de Tarazona, Provincia de Zaragoza./ Certifico: Que D. Manuel Ruiz y Pérez y D.ª Petra Aznar y Berges, cónyuges, feligreses de esta Parroquia, padres del niño Valentín Ruiz y Aznar, son buenos cristianos, de buena fama, vida y costumbres./ Para que conste donde convenga doy la presente en Borja a 1 de Febrero de 1911./ Lcdo. Protasio Gracia. Cura pplo."

3.º *Certificación médica.*

"El que suscribe, Licenciado en Medicina y Cirujía, titular de esta Ciudad./ Certifico: Que Valentín Ruiz y Aznar, de nueve años de edad, se halla vacunado y en perfecto estado fisiológico./ Y para que el interesado pueda hacerlo constar donde convenga expido la presente certificación en Borja a 2 de Febrero de 1911./ Leoncio Pascual Vargas."

4.º *Solicitud paterna.*

"M. I. Sr. Presidente del Excmo. Cabildo Metropolitano del Salvador de Zaragoza./ Muy Sr. mío: Enterado del Anuncio de la Plaza vacante para infante de ese Sto. Templo, y cuya Oposición tendrá lugar el día nueve, pido sea admitido a dicha Oposición

para la prueba de voz mi hijo Valentín Ruíz, natural y vecino de esta Ciudad, para lo cual presento los documentos necesarios./ Dios guarde a V. muchos años./ Borja a 2 de Febrero de 1911./ Manuel Ruíz Pérez.”

5.º *Certificado médico del Colegio de Infantes.*

“El infrascrito Médico, ex-interno pensionado por oposición de la Facultad de Medicina, antiguo médico de Beneficencia provincial, con patente n.º 45./ Certifico: Que el niño Valentín Ruíz Aznar no padece defecto alguno físico y goza de buena salud, pudiendo dedicarse a toda clase de trabajos propios de su edad. Está vacunado./ Para que conste expido la presente en:/ Zaragoza a 9 de Febrero de 1911./ Juan Sala.”

APENDICE II

CONDICIONES/ A QUE DEBEN SUJETARSE LA ADMISION DE INFANTES/ EN LOS COLEGIOS/ DEL SALVADOR Y DEL PILAR DE ZARAGOZA/ LA ESTANCIA EN ESTOS COLEGIOS Y LA SALIDA DE ELLOS.

I N G R E S O

I

1.º Para ingresar en los Colegios de infantes de esta Santa Iglesia Metropolitana, se necesita que la familia de los niños que hayan de ser admitidos sea de honradez, probidad y piedad reconocidas, justificadas por una sencilla certificación del Cura Párroco y del Alcalde de Barrio.

2.º Que los niños sean de buena salud, acreditada por certificación facultativa y reconocimiento del médico del Colegio.

3.º Que hayan cumplido ocho años de edad, probándolo por la partida de bautismo, y que sepan leer bien y escribir regularmente.

II

Admitido un niño para Infante, el Colegio se compromete a darle casa y alimentos, instrucción literaria correspondiente a la edad, instrucción musical de solfeo, canto y uno o dos instrumentos, según la disposición que revele, médico y botica y aquellos cuidados y atenciones materiales y morales que pide la estancia en el Colegio.

IV

La cama, utensilios todos de su cuarto-habitación, ropa de su uso, ropa de su llevar interior y exterior, menos el traje de iglesia, sotanilla encarnada, roquete, etc., son de cuenta de la familia del Infante.

PERMANENCIA EN EL COLEGIO

V

Transcurridos seis meses después del ingreso de un Infante, el señor Maestro de Capilla y el señor Capellán informarán, por oficio, a la Junta, aquél de su aptitud para la música, y éste de su aplicación a los estudios, de su salud y de su conducta moral. Igual informe darán transcurrido que sea un año. Si ambos informes fuesen buenos, el Infante quedará definitivamente admitido, pero si no lo fuesen, ya el primero, ya el segundo, el niño no podrá continuar de Infante.

VI

Los infantes entran a servir su plaza, lo menos por *seis años*: si no existiendo motivo alguno justificado a juicio de la Junta, los padres del niño o sus encargados lo retirasen del Colegio antes de cumplirse este plazo, el Infante no tendrá derecho alguno a que le sean entregados y perderá los emolumentos, que durante su permanencia en el Colegio hubiere devengado.

VII

El Infante que por enfermedad u otro accidente se quede sin voz; el que contraiga algún defecto orgánico que le impida desempeñar sus obligaciones; el que hurte algún dinero en la Santa Capilla y el que no dé, pasado el primer año de permanencia en el Colegio, pruebas bastantes de disposición para la música, queda sujeto a lo que la Junta determine, y puede ser despedido si ésta lo estima conveniente.

VIII

El Infante enfermo será visitado por el médico del Colegio: si la familia dispone que sea otro el médico que lo visite, serán de su cuenta los honorarios.

IX

En caso de enfermedad y avisada la familia del niño enfermo, podrá aquélla asistirle y visitarle cuando quiera.

Si la enfermedad del Infante es contagiosa, o puede serlo durante su curso, será trasladado a su casa por sus padres o encargados, cuando y en la forma que el médico disponga: no siendo la enfermedad contagiosa, pero sí larga, también se hará cargo de él su familia: en ambos casos, tanto permaneciendo en el Colegio si el niño no pudiese ser trasladado, como fuera de él, serán de cuenta de ella los gastos que la enfermedad ocasione.

X

La familia del Infante sólo podrá visitarle (fuera del caso de enfermedad), una vez cada ocho días, a la hora que el señor Capellán designe. Todos los sábados le será llevada al niño la ropa limpia y lo demás que necesite, pero esto no autoriza en modo alguno para verlo.

Está terminantemente prohibido que los padres, parientes o amigos de los infantes hablen con ellos en la iglesia, y sobre todo que reciban éstos de persona alguna, dinero, juguetes, cosas de comer, etc., etc.

Sólo alguna vez en el año, a voluntad del señor Capellán, podrán comer los infantes fuera del Colegio, a condición de que sean sus padres o personas interesadas los que se hagan cargo de ellos, con la obligación de estar de vuelta a la iglesia a la hora del Coro.

SALIDA DE LOS INFANTES

Pasados los seis años de estancia en el Colegio, el Infante podrá ser retirado de él por sus padres o encargados, y el Cabildo tendrá derecho también a despedirlo y sustituirlo por otro.

Si conviene que el Infante permanezca más de seis años en el Colegio, podrá continuar en él, de acuerdo la Junta con la familia del niño.

Todo Infante, al salir, cumplido el plazo de seis años, tiene derecho a los emolumentos que hubiere devengado durante su permanencia en el Colegio.

Hasta el momento de salir el Infante, los padres o encargados de éste no podrán, por ningún título, pedir o reclamar cantidad alguna por él devengada, ni tampoco tendrán derecho a nada si el Infante no hubiera estado en el Colegio más de un año.

Valetin Ruiz Aznar, natural de Borja y de 9 años de edad, entró en el Colegio de Infantes del Salvador el día 15 de Febrero de 1911.

Leídas las condiciones anteriores fueron aceptadas por su madre y hermana, en fe de lo cual la firma juntamente con el señor Maestro de Capilla y el Capellán del Colegio. Petra Aznar y Micaela Ruiz./ Miguel Arnaudas y Emilio Blasco.

ESTADILLO DE CUENTAS

"Valentín Ruiz / ingresó el día 15 de Febrero de 1911. Salió el día 14 de Septiembre de 1917.

INGRESOS		
Año	Pesetas	Cts.
1911	263	95
1912	279	42
1913	294	94
1914	313	35
1915	310	32
1916	353	43
1917	249	25
	<u>2.054</u>	<u>66</u>

GASTOS		
Año	Pesetas	Cts.
1911	109	30
1912	98	95
1913	180	10
1914	86	25
1915	953	39 (1)
1916	120	40
1917	238	52
	<u>1.786</u>	<u>91</u>

Ingresos	2.064.66
Gastos	<u>1.786.91</u>
A su favor	277.75

(1) Hay que tener en cuenta que el plano costó s/f 750 pts."

APENDICE III

Edicto de la vacante del Beneficio de Maestro de Capilla de Granada

“VICENTE, por la Divina Misericordia, del Título de los SS. Vidal, Gervasio y Protasio, de la Santa Romana Iglesia Presbítero Cardenal Casanova y Marzol, Arzobispo de Granada, y el Deán y Cabildo de esta Santa Iglesia Metropolitana Basilica.

HACEMOS SABER: Que por defunción del Presbítero D. Rafael Salguero, se halla vacante en esta Santa Iglesia el Beneficio de Maestro de Capilla, cuya provisión Nos corresponde en virtud del Concordato vigente. Por tanto llamamos a todos los Presbíteros y a los que estén en disposición de serlo *intra annum*, capacitados para el desempeño del cargo, que quieran oponerse al referido Beneficio, para que en término de cuarenta días, contados desde la fecha que Nos reservamos prorrogar, comparezcan por sí o por apoderado ante Nos, o ante nuestro infrascripto Secretario Capitular, presentando fe de bautismo y testimoniales de sus respectivos Prelados, si fueren clérigos, y no siéndolo, certificado de buena vida y costumbres expedido por el Párroco y el de estudios por el Rector del Seminario.

Transcurridos los cuarenta días, en caso de no prorrogar el plazo, se verificarán ante la Comisión Capitular y Examinadores Técnicos, que al efecto tendremos nombrados, los ejercicios, que serán los que a continuación se expresan:

1.º Harmonizar en el tiempo de cuatro horas una melodía gregoriana señalada por el Tribunal.

2.º Harmonizar en el mismo espacio de tiempo un bajate a cuatro voces, propuesto también por el Tribunal.

3.º Componer una fuga a cuatro voces mixtas sobre un motivo dado, que deberá tener por lo menos *tres entradas*, hecha en estilo rigurosamente clásico, con tiempo de veinticuatro horas.

4.º Componer un motete a cuatro voces mixtas, órgano y pequeña orquesta, en estilo moderno, para lo cual contará el opositor con treinta y seis horas de tiempo.

5.º Dirigir con diez minutos de preparación la Capilla de música en la interpretación de una obra, que el Tribunal señalare.

6.º Contestar de palabra a las preguntas formuladas por el Tribunal sobre los puntos siguientes: a) Teoría y práctica del Canto

Gregoriano. b) Polifonía clásica del siglo XVI con sus elementos armónicos y contrapuntísticos. c) Género moderno, principales elementos que lo constituyen y su empleo en la Iglesia. d) Breve resumen de toda la legislación sobre música sagrada contenida en el *Motu Proprio* de PIO X

Hecha la oposición y con arreglo a lo prescrito en el artículo sexto de la R.O. Concordada de 16 de Mayo de 1852 el Prelado recibirá directamente de los examinadores técnicos la censura de los ejercicios y con todas las circunstancias a la vista formará nota de los sujetos que merezcan ser preferidos, con lo que procederemos a la elección del que juzgaremos más digno y más conveniente a la Gloria de Dios y buen servicio de esta Santa Iglesia.

El agraciado, además de cumplir con la residencia canónica levantando las otras cargas de los beneficios de esta Santa Iglesia compatibles con las peculiares de su oficio, estará obligado a dirigir la capilla en todas las funciones, a que asista el Cabildo dentro y fuera de la Catedral, sujetándose en todo a las disposiciones de la Santa Sede en el *Motu Proprio* de 22 de Noviembre de 1903 y demás resoluciones sobre esta materia. Cuidará como delegado nuestro de que se observe el precitado *Motu Proprio* con la mayor exactitud, en todo canto y música que se ejecute en esta S. I. Metropolitana. Estará a su cargo el cuidado y conservación del archivo de música de esta Santa Iglesia; entregará anualmente dos composiciones originales, las más convenientes a su juicio, que quedarán de propiedad del Cabildo, y últimamente dará por sí mismo la enseñanza musical necesaria a niños de coro, desde los primeros rudimentos, siendo retribuido por este concepto con 500 pesetas, y en caso de inutilizarse, lo hará, a su costa, otra persona del agrado del Cabildo y del Prelado.

Percibirá la asignación que le corresponde, como a los demás beneficiados, y que cobrará según se verifiquen los pagos al personal de esta Santa Iglesia. También tendrá derecho de vigilar y censurar todas las obras de música sagrada, y sin su Visto Bueno no podrá ejecutarse ninguna de ellas, tanto dentro como fuera de la capital.

En testimonio de lo cual libramos el presente, firmado por Nos, sellado con el de nuestras armas, y refrendado por el infrascrito Secretario Capitular en Granada a primero de Julio de mil novecientos veintisiete. Vicente, Card. Casanova y Marzol, Arzobispo de Granada. El Presidente accidental, Enrique Bermejo, Arcipreste. El Secretario, Francisco Piquero."

(BOA, 1927, pág. 255-257).

APENDICE IV

Proyecto del Colegio de Seises.

"El Sr. Deán propone en nombre del Emmo. Sr. Cardenal lo siguiente acerca de los Seises. Que en lo sucesivo para admitir seises en la Catedral se haga por concurso convocado por medio del Boletín Oficial del Arzobispado, según las condiciones morales y técnicas que, oído el parecer del Sr. Maestro de Capilla, por lo que se refiere a las últimas, determinará S. Emcia. en el edicto de convocatoria, el cual comprenderá también las bases siguientes:

1.^a Que los Seises estén internados en el Seminario diocesano bajo la inspección directa de un seminarista que los acompañará siempre que hayan de prestar sus servicios en la Catedral y a este fin se le gratificará con una beca especial.

2.^a Que los Seises han de recibir en el Seminario la instrucción primaria, además de la musical, y si más tarde se sienten con vocación al estado eclesiástico serán preferidos para el disfrute de las becas correspondientes.

3.^a Que el Excmo. Cabildo intervenga los servicios que hayan de prestar los Seises fuera de la Catedral para evitar los abusos que pudiera haber, y que las cantidades que por este concepto recauden junto con lo que perciben de la Catedral, sean administradas por el Excmo. Cabildo, del modo que juzgue más conveniente para entregarlo reunido más tarde cuando cesen de sus servicios.

El Excmo. Cabildo lo aprueba en todas sus partes y acuerdo dar un voto de gracias a S. Emcia. por el interés que manifiesta en este asunto."

(AA. CC. Lb. 79, fol. 108. Cabildo del 1.º de diciembre de 1928).

"Las bases constitutivas del Colegio de Seises en conformidad con lo que S. Emcia. indicó y que el Excmo. Cabildo vió también con agrado podrían ser las siguientes: 1.^a Se constituye en el Seminario el Colegio de Seises para servicio del Coro y Capilla de Música de la Sta. Iglesia Catedral. 2.^a Oportunamente se publicará en el Boletín eclesiástico del Arzobispado un edicto en el que se señalarán las condiciones morales y técnicas que deberán reunir los aspirantes al ingreso en el Colegio, señalando al propio tiempo el

plazo durante el cual haya de presentar la documentación correspondiente. 3.^a Un representante de S. Emclia. y otro del Excmo. Cabildo, asesorados por el Maestro de Capilla, revisarán las solicitudes presentadas y elegirán a los más aptos para el servicio de la S. Iglesia Catedral. 4.^a Los elegidos ingresarán en el internado del Seminario, donde recibirán la instrucción musical y elemental a cargo del Sr. Maestro de Capilla y de un Seminarista. 5.^a El Seminarista expresado será designado por S. Emclia.; se le gratificará con una beca y acompañará a los Seises siempre que hayan de prestar servicios fuera del internado. 6.^a Los Seises que se sientan con vocación al Estado eclesiástico serán preferidos para el disfrute de las becas correspondientes. 7.^a Los honorarios que perciban los Seises por sus servicios en la Catedral y cuando con la Capilla de la misma tomen parte en las funciones de otras iglesias, serán administrados por el Excmo. Cabildo, el cual los entregará íntegros a cada uno de ellos, cuando terminen de prestar sus servicios. 8.^a El Sr. Maestro de Capilla asignará, de acuerdo con el Excmo. Cabildo, los derechos que haqan de percibir los Seises por sus servicios en otras iglesias.”

(AA. CC. Lb. 79, fol. 113 vto. Cabildo del 2 de diciembre de 1928)

APENDICE V

Notas de Ruiz-Aznar sobre su colaboración con Falla en el tricentenario de Lope de Vega.

“En el año 1935, con motivo de cumplirse el tercer Centenario de la muerte de Lope de Vega, nuestra Universidad —Gallego y Burín— quiso celebrar dicho Centenario con la representación, por los estudiantes, de dos obras de Lope: “La vuelta de Egipto” y “Moza de cántaro”. La escenificación requería, en ciertos momentos, música adecuada y de época. Gallego acude a Falla y lo compromete a intervenir. Falla, a su vez, acude a mí para que le ayude. Leídos los libretos, decide Falla servirse de los cancioneros de Palacio (Bambieri) y de Pedrell.

Para el Auto Sacramental, escribe Falla, como pórtico, el admirable “In nomine Patris...” con muchas resonancias técnicas y expresivas del abulense.

Como pórtico de la Comedia escribió, también original, un Fanfare, para trombas y tímpani, que se repetía, durante la representación, siempre que había alguna mutación de escena.

La Cantiga que hoy presentamos, es fruto de la búsqueda de Falla en el cancionero de Pedrell. Se canta con la letra de Lope, referente a situaciones del Auto. (Sería preciso que en programa constasen todas las notas que Pedrell consigna referentes a la Cantiga. Yo se lo haría pero, ahora mismo, mi volumen lo tiene Juan Alfonso. Como, asimismo, sería preciso y precioso que figurasen en programa la situación exacta de la Cantiga, en el libreto, a fin de que se viera que el balanceo que se observa en la música no está en desacuerdo con Lope:

Oh qué bien parecen,
barco divino!
y el Santo Niño.
con Josef y María

Paso por alto, por no venir a cuento, las demás adaptaciones que hizo Falla para estas representaciones. Si diré que el mérito en estas adaptaciones, de quien asume este trabajo, estriba en hallar unas músicas en perfecta consonancia expresiva con textos y situaciones escénicas; tarea nada fácil y que, a las veces, sobrepasa el esfuerzo que supondría la nueva creación.

De cómo Falla lograra esta meta en sus adaptaciones, todo aquel que tenga un mediano sentido estético, avezado, eso sí, a degustar ese *bouquet* que dejan en nuestra sensibilidad las melodías de rancia solera artística, puede comprobarlo.

Mi labor en esta ocasión fue: aliviar a D. Manuel la tarea, hartamente ingrata cuando se trata de buscar músicas que puedan convenir a textos y situaciones distintas. También yo buceé en el *Barbieri* y hallé canciones que, con el visto bueno de D. Manuel, sirvieron para "Moza de cántaro".

¿Y el coro? Formé, con elementos aficionados, un coro mixto de 25 ó 30 cantores y no le digo los días de trabajo que supuso para todos preparar los cantos, sabiendo de antemano que habíamos de ser supervisados por Falla antes de las representaciones. El ensayo general, presenciado por Falla, tuvo lugar en la Casa de los Tiros. (Guardo de esta sesión una deliciosa anécdota que entra de lleno en la picaresca infantil de D. Manuel). Y fue entonces cuando D. Manuel escribió una carta a Gallego anunciándole que, supuesto que la música estaba en buenas manos, él no pensaba asistir a la representación por creer que no hacía falta su presencia, habida

cuenta, también, de su estado de salud. (No sé quien tendrá ahora esa carta, pero entonces se hizo pública, de una manera pudléramos decir: *sotto voce*).

También preparé yo la Fanfare, seleccioné los músicos de la Banda Militar, los ensayé, etc.

Y mire Vd. por donde y sin pretenderlo, querido Orozco, con las notas que anteceden me he sacado una espina que hace tiempo (no puedo precisar cuándo, pues el recorte que conservo lo tengo tras-papelado) me clavara un conspicuo cronista.

En efecto, este cronista conspicuo, que de vez en cuando hace crónicas retrospectivas de la Granada pasada, relatando estas fiestas universitarias del centenario de Lope dijo, muy tajante, que la parte musical había estado a cargo de Manuel de Falla y Angel Barrios, "Amicus Plato, sed magis amica veritas". Muy amigo, y querido, lo fue Angel Barrios, pero la verdad ante todo. ¿No le parece?

Sin duda, el mencionado cronista, muy conocido, había oído campanas y, sin parar mientes de dónde procedía el vibrar de bronces, confundió la actuación de Falla-Barrios de 1926, en la placeta de los Aljibes, con ésta de nuestra Universidad en 1935.

Como confirmación de lo dicho, quedan en Granada, afortunadamente, muchos cantores que, entonces, intervinieron, y testigo de mayor excepción: la baronesa Eloisa Morell que, entre bastidores, y yo con ella, tanto gozábamos del feliz desarrollo de las representaciones en el patio de nuestra Universidad, cabalmente donde hoy está enclavado el busto de Suárez.

Me he sacado la espina. El Dr. Orozco que, tantas veces, y con cuánto acierto, sale al paso de olvidos y torcidas interpretaciones, tendrá medios terapéuticos para curar la herida. Cordialmente, V. Ruiz-Aznar."

INDICE

	<u>PAG.</u>
A golpes de tristeza (Poema de Juan Gutiérrez Padial)	5
Siglas	7
Presentación	9
Semblanza biográfica	13
Borja... ..	15
Zaragoza	19
Comillas	23
Granada	37
Estudio estético	83
Catálogo cronológico	113
Apéndices	135

