

**EL PADRE DONOSTIA  
MUSICO Y COMPOSITOR LITURGICO**

JOSE MARIA ZAPIRAIN MARICHALAR

Ha llegado a ser un tópico, casi ritual, comenzar la presentación de un conferenciante o prologar la biografía de un personaje haciendo referencia a las circunstancias en las que se conoció al ilustre de turno. Me van a permitir mis lectores que recurra a tan socorrido procedimiento literario al presentar al P. Donostia en este trabajo, ensayo muy parcial de la polifacética personalidad del insigne músico donostiarra, hijo preclaro de la Orden Capuchina.

El tema que me han asignado, según reza la cabecera, lo he aceptado con mucha ilusión y cariño, pues mi primer encuentro y aun los posteriores con el P. Donostia fueron siempre en el campo litúrgico-musical. Me han pedido que cuente mis vivencias y relación personal con el P. Donostia. Para ello dividiré el trabajo en dos partes.

## **I. EL PADRE DONOSTIA, MUSICO LITURGICO**

Mi primer encuentro lo tuve, siendo niño, a través de nuestro Profesor de Música, Don. Gelasio Aramburu, fundador y director de la Schola Cantorum de Pasajes Ancho (Guipúzcoa). Don Gelasio fue un admirador del P. Donostia tanto en el aspecto humano como en el musical. Y esta su admiración nos la comunicó a todos los componentes de su Coro, desde la más temprana edad.

Un día, ya muy lejano, pues tendría entonces unos diez años, me llevó Don Gelasio a Lecároz (Navarra), para que el P. Donostia, profesor de Música en el Colegio de los PP. Capuchinos, diagnosticara sobre las características y posibilidades de mi voz. Según cuentan las crónicas «aquel niño prodigio» tenía una voz «hermosa, pastosa, timbrada». La escuela de canto de Don Gelasio era un tanto «afalsetada» de influencia francesa. No será, tal vez, la mejor técnicamente; sí, en cambio, la más práctica, sobre todo pastoralmente para las inquietudes sacerdotales de nuestro Director. Recuerdo al P. Donostia, con aquel semblante suyo pictórico, recio y amable, sentado ante el piano ERARD del Colegio, amigo y confidente de muchos secretos

y emociones de tan ilustre tañedor. Me hizo cantar un trozo musical. Creo que fue el «Qui tollis» de la II Pontifical del compositor italiano Lorenzo Perosi. Después me sometió a unos ejercicios de vocalizaciones y de escalas para contrastar la tesitura de mi voz. Al final dictó la sentencia: «Don Gelasio, le dijo, este niño tiene una hermosa voz de contralto, de los pocos que suele haber. Déjelo en su tesitura natural». ¡Modestia aparte! Es historia. Santa Teresa dice que la humildad está en la verdad... A nuestro Director le interesaba mi voz para la cuerda de los sopranos, pero ante el fallo de juez tan competente ¡dicho y hecho! me dejó en la de contraltos. Yo entonces no entendía lo que hablan entre si, de contra-tenores, etc.

Después tuve otros contactos con el P. Donostia, siempre relacionados con nuestra Schola Cantorum. El encuentro de mayor emoción y recordación imborrable en mi sensibilidad de niño, fue, sin duda alguna, en los días del IV Congreso Nacional de Música Sagrada que se celebró en Vitoria el año 1928, a los 25 años del «Motu proprio» de San Pío X, sobre la Música Sagrada. Al P. Donostia le encargaron una conferencia sobre «La canción popular religiosa y artística en sus diversas manifestaciones». Los tiples de la Schola Cantorum pasaitarra eran los encargados de cantar las ilustraciones musicales de la conferencia. A la sazón seminarista en el Seminario Menor de Saturrarán (Guipúzcoa) pertenecía al coro de tiples que iba a actuar juntamente con la Schola Cantorum del Seminario Conciliar de Vitoria, formada por voces graves. Este fue mi primer «pluriempleo musical». El P. Donostia que conocía mi voz, pidió a mis Profesores del Seminario que me permitieran tomar parte en su conferencia cantando con mis antiguos compañeros. Y así lo hice.

Al P. Donostia le precedió como conferenciante Dom David Pujol, benedictino de la Abadía de Montserrat (Barcelona). No me resisto a la tentación de transcribir lo que el cronista del Congreso escribió de la conferencia del P. Donostia: «Los aplausos, que varias veces subrayaron los trozos más vibrantes del magnífico trabajo del monje benedictino, se reanudaron para saludar la presencia de otro religioso que vestido con el humilde sayal de San Francisco subía a la mesa presidencial para la venia y besaba el anillo del Emmo. Purpurado (1) y ocupaba enseguida la tribuna donde había de leer su eruditísima conferencia y acompañaba por sí mismo el canto de sus ejemplos» (2). El mismo cronista como crítico musical así enjuició nuestra actuación: «Los tiples de Pasajes Ancho fueron un conjunto de los más acabado que hemos visto: emiten la voz naturalmente, suben sin esfuerzo, afinan y matizan que es una maravilla» (3).

He traído a cuento esta cita, pues desde este momento el P. Donostia fue «el gerente» de la Schola Cantorum pasaitarra. Así el año 1932 la acompañó a Santiago de Compostela, como organista oficial, en el viaje que los «cantores peregrinos» hicieron a aquella ciudad. El P. Donostia, cronista

(1) El Ilmo-Don Pedro Segura Saenz, Cardenal Primado de Toledo.

(2) Crónica del IV Congreso de Música Sagrada. Vitoria 1928, pág. 248.

(3) Crónica del IV Congreso de Música Sagrada. Vitoria 1928, pág. 248.

del viaje, escribía: «En este ambiente, en ocasión tan solemne como la festividad del gran Apóstol, la Schola Cantorum de Pasajes Ancho ha hecho acto de presencia con una significación litúrgica y popular que es preciso resaltar... No es extraño que los santiagoenses se hayan deshecho en alabanzas al oír esta masa coral tan homogénea. Las tres misas cantadas fueron tres afirmaciones rotundas, definitivas. Los dos conciertos de canciones populares se llevaron la admiración de los filarmónicos de aquella tierra galaica» (4).

Pasados unos años de la celebración del IV Congreso Nacional de Música Sagrada, del que he hecho mención arriba, un grupo de sacerdotes, con inquietudes litúrgicas y pastorales quisieron llevar a la práctica las conclusiones del Congreso y organizaron, el año 1935, unas jornadas litúrgico-musicales en Tolosa (Guipúzcoa) en la Residencia de los PP. Sacramentinos. Vienen a mi memoria, junto al P. Donostia, los nombres de sus compañeros: Don José Gurruchaga, Don Leonardo Urteaga, Don Joaquín Tolosa, Don Antonio Sarasola, el P. Arratibel, Sacramentino, etc. Todos ellos apóstoles de la liturgia y de la música gregoriana. El P. Donostia era el responsable musical. Nosotros, alumnos de Filosofía en el Seminario de Vitoria formamos el coro de gregorianistas y actuamos bajo la dirección del P. Donostia. Una conclusión concreta de las jornadas fue la publicación de un cancionero religioso «Apostolatus pro Liturgia» con el subtítulo también en latín: «Programma primi diei liturgici». Esta iniciativa tan esperanzadora para la Diócesis vascongada se suspendió como consecuencia de la guerra civil española.

Transcribo lo que el P. Donostia escribió en un periódico de la Ciudad de San Sebastián: «Renovación, renacimiento litúrgico, que en Tolosa se inició el 12 de septiembre. Sin bullangas ni altavoces de propaganda. Calladamente. Que persigue como fin algo más que enseñar al pueblo guipuzcoano una misa de Angelis, algo más que la renovación del repertorio de las capillas parroquiales. Renacimiento litúrgico, para que el pueblo guipuzcoano sienta «fundamentalmente» con la Iglesia en su vida interior, escogiendo las formas de oración más directas brotadas del espíritu católico, para comunicarse con Dios. No ha sido un placer de estetas, más o menos refinados, el de los sacerdotes que, reunidos en Tolosa, han tratado que Guipúzcoa no quede al margen del movimiento litúrgico que en Europa va tomando cuerpo con la fuerza creciente... Nos sumamos, pues, decididamente los guipuzcoanos al movimiento europeo de renovación espiritual a base de la liturgia, pero más, nos sumamos (y esto es lo importante) al espíritu de la Iglesia para adquirirlo «en su primero e insustituible manantial, que es la participación activa en los sacrosantos Misterios y en la pública y solemne oración de la Iglesia, según el Motu proprio de Pío X, de santa memoria» (5).

Terminada la contienda bélica, ordenado sacerdote, fui destinado, el año 1939, al Seminario Diocesano de Vitoria, como Prefecto de Música y

(4) «Obras completas del P. Donostia», del P. Jorge de Riezu. Tomo III, págs. 146-147. 1.<sup>a</sup> parte: Diarios.

(5) EL DIA. San Sebastián: 19-IX-1935, pág. 5.<sup>a</sup>. Hay una fotografía de los asistentes (Foto Elósegui). El P. Donostia preside la foto.

Director de la Schola Cantorum. Nuevamente se reanudaron mis contactos con el P. Donostia, sobre todo a través de sus composiciones y de su generosa colaboración en la publicación musical que inició la Academia «San Gregorio Magno» del Seminario con la cabecera «Repertorio Musical».

Con ocasión de las Bodas de Oro de la Schola Cantorum, nuestro Seminario le encargó al P. Donostia una conferencia. Aceptó muy gustoso la invitación y el día 2 de febrero de 1956 se presentó en nuestro Salón de Actos acompañado del magnífico tenor de Elizondo, Juan Eraso, que cantaría los ejemplos musicales de la conferencia. Recuerdo que de entrada nos saludó diciendo: «He preparado la conferencia con toda ilusión, pues quería ofrecer a vuestro Seminario uno de los mejores platos por el aprecio y elevado concepto que de su vida musical tengo, sobre todo desde el Congreso Nacional de Música Sagrada del año 1928». Tampoco puedo silenciar el consejo que dio a los seminaristas al final de su intervención. Les estimuló con optimismo y seguridad de experimentado a que escucharan las melodías más bellas»; «recoged con mimo toda manifestación popular, posiblemente inédita y sumamente interesante para un mejor conocimiento del alma del pueblo» (6).

En agradecimiento a su magnífica lección de musicólogo y folklorista me tocó ofrecerle, en nombre del Seminario, un ramillete de canciones armonizadas por el P. Donostia. Se mostró tan delicado y comprensivo que nos dedicó los mayores elogios por la interpretación alcanzada. Aprovechando su estancia en Vitoria, la Radio local le hizo una entrevista sobre el tema de la conferencia. Aquel «hasta pronto» de su despedida protocolaria se convirtió en una despedida de trascendencia eterna, pues, el día 30 de agosto de aquel mismo año, puso Dios el último calderón en la vida del P. Donostia.

El presentar al P. Donostia como músico litúrgico me hace recordar aquel movimiento que se inició en Francia, a finales del siglo pasado, que tanto influyó en la espiritualidad y talante musical de nuestro homenajeado. El Abad del Monasterio francés de Solesmes, Dom Gueranger, con su obra «L'année liturgique» despertó a la Iglesia universal que se había alejado de la espiritualidad de los primeros siglos y preparó la reforma litúrgica-musical, que la ratificaría San Pío X como Cardenal Arzobispo de Venecia y luego como Papa en Roma.

El P. Donostia sintonizó, desde el primer momento, con este movimiento restaurador solesmense y mantuvo trato personal con todos los que lo representaban.

De su estancia en el Monasterio de Solesmes transcribo un párrafo. Supone el mejor reconocimiento de la espiritualidad litúrgica que respiró en la «meca del gregoriano» como se le ha llamado a aquel centro benedictino:

---

(6) PENSAMIENTO ALAVES. Vitoria: 4-IX-1956, pág. 8.<sup>a</sup>. Artículo «Homenaje póstumo», de J.M. Zapirain.

«¡Oh salmodia monacal solemne,  
serena como un lago tranquilo!  
¡Oh introitos, alleluias, glorias y kyries medievales,  
claros como las vidrieras de las viejas catedrales!  
¡Motetes, secuencias, prosas,  
que acompañaron los suspiros piadosos  
o las tristezas de nuestros antecesores!  
¡Regalo para el oído; reposo del alma devota! (7)

El P. Donostia un tanto ruborizado por lo que había escrito añade: «Me dirás que exagero... Puede ser... Pero las impresiones que hace años recibí, cuando me enfrenté con esta maravilla de la belleza gregoriana, fueron tan vivas, tan hondas, que hoy al cabo de los años, lejos de apagarse, cobran nueva fuerza. Todas las maravillas del arte más moderno no pueden extinguir esta claridad que se alumbró en el alma hace ya mucho tiempo. Sobre este ambiente de paz, de serenidad, de aristocracia, de arte refinado, flota una nota de ternura que es, a mi modo de ver, el meollo de este arte, desconcertante por su desnudez, para quien no vive de él» (8).

El movimiento solesmense que inicialmente surgió en el campo de la liturgia, tuvo proyección mundial en la música, gracias a la labor de otro monje benedictino del mismo Monasterio, Dom Mocquereau, con sus dos obras monumentales: «Paleografie musicale» y «Le nombre musicale». La Santa Sede aceptó y dio oficialidad a los trabajos de los monjes solesmenses y por encargo pontificio se publicaron el «Liber Usualis» y el «Graduale» que muy pronto se impusieron en la liturgia romana. Y para que estas realizaciones e investigaciones llegaran al campo musical, la Abadía de Solesmes inició la publicación de «Revue Gregorienne», de la que el P. Donostia fue uno de los primeros suscriptores y entusiasta propagandista de la revista.

El P. Donostia recibió con gozo la publicación de las obras de Dom Mocquereau: «Deseábamos tener a nuestra disposición codificadas esas enseñanzas tan claras, tan precisas, que tanta luz derraman en el campo musical y que aparecen al cabo de veinte años como continuación del primer tomo». La colección «Le nombre musicale ou Rythmique Gregorienne» consta de dos tomos: el 1.º se publicó el año 1908 y el 2.º el año 1927. «Las enseñanzas de la Paleografía reunidas en él, escribiría el P. Donostia, clarifican los fenómenos musicales rítmicos oscuros. Las teorías solesmenses hanme hecho comprender ciertos caracteres de la canción popular; ésta, a su vez, me ayuda a comprender las teorías solesmenses» (9).

En París conoció a la dama americana Miss Justine WARD y el año 1931 escribía de este encuentro: «Hechas las presentaciones de rúbrica y trabado ya conocimiento, tuve, días más tarde, ocasión de interrogarla acerca de ciertos extremos que me interesaban. Intercambio mutuo en que el ritmo gregoriano y la canción popular se iluminaron mutuamente. La hija no des-

(7) «Obras completas del P. Donostia», tomo I, pág. 244.

(8) «Obras completas del P. Donostia», tomo III, pág. 72.

(9) «Obras completas del P. Donostia», tomo I, pág. 190.

decía de su ascendencia litúrgica; guardaba, casi sin desfigurarse, los rasgos familiares, que le prestan un aire de distinción tan marcado» (10).

Justine Ward era una convertida al catolicismo por el «Motu proprio» de San Pío X y por ello mismo tuvo una relación muy estrecha con el P. Donostia. Tenía publicados varios libros de música destinados a los niños de Norte América. Entre ellos merece que destaquemos su «Gregorien Chant», con un prólogo muy interesante de Dom Mocquereau. El libro ofrece una pedagogía reformadora basada en el Canto Gregoriano. Hace tangible el ritmo por medio de movimientos de los pies, del cuerpo entero con ondulaciones quironómicas de las manos. Dom Mocquereau la calificó de «idea verdaderamente genial». Como tal pudimos comprobarlo los congresistas en una de las sesiones del III Congreso Internacional de Música Sagrada en París, el año 1957, en la exhibición que nos presentó Miss Ward de su Coro, en el Palacio Chaillon.

En París coincidió el P. Donostia con su compañero y compatriota Don Norberto Almandoz, que luego sería Canónigo-Maestro de Capilla de la Catedral Metropolitana de Sevilla. Ambos estudiaron con el Maestro Eugene Cools. El Padre Donostia por indicación y gestión de Maurice Ravel y Don Norberto por consejo de su amigo, el capuchino donostiarra. De su Profesor, Don Norberto dice lo que sigue: «discípulo de los Maestros Fauré y Gedalpe, auxiliar de éste en la cátedra del Conservatorio parisino era un Profesor muy apreciado, práctico y dueño de una técnica, seria y cuidada». A continuación el ilustre hijo de Astigarraga nos cuenta cómo era la convivencia de los dos amigos en la Capital francesa: «Ibamos a muchísimos conciertos, especialmente de orquesta. Chevillrd, G. Pierné, Ren Batóu dirigían las Orquestas de Lamaoureux, Colone y Pardeloup respectivamente. La mayoría de las veces yo iba con José Antonio... Una tarde presenciamos en los «Campos Elíseos» una representación de «Tristán e Isolda» de Wagner: «¡Qué pesado es esto!» me repitió durante los actos de la ópera. Wagner fue músico que no dejó huella alguna en la producción de José Antonio. Resbaló sobre su sensibilidad, predispuesta a arte de muy diverso matiz... Lo mismo ocurrió con Cesar Franck. Guardole muy poca devoción. Cuando se estrenó su «Misa de Requiem» (se refiere a la «Misa pro defunctis») en la Catedral de Bayona, antecediéndole en el programa una de las «Bienaventuranzas» de C. Franck. Le escribí felicitándole por el éxito obtenido con su misa. Qué honrado se habrá sentido el modesto organista de Santa Clotilde de colaborar contigo, con músicas escritas A.M.D.G., le decía en mi carta. A los pocos días me contestaba: «Querido Norberto, muchas gracias por tu felicitación: «Qué lindamente cantaron mi misa los de Tolosa» sin voceferaciones de sacerdotes de Baal, tan común en nuestro txoko. ¡Qué modo de tomarme el pelo recordando al modesto (! ! !) organista de Santa Clotilde y sus «Bienaventuranzas»! «Nos esprits» (el suyo y el mío) son bien diferentes. Eso de A.M.D.G.» (11).

(10) «Obras completas del P. Donostia», tomo I, pág. 240.

(11) Revista Tesoro Sacro Musical, año 1957, pág. 117.

El P. Donostia tuvo también mucho contacto con la Abadía de Montserrat, sobre todo cuando pertenecía al «Instituto Español de Musicología» en Barcelona. De esta relación con el Monasterio catalán se conserva una carta de Dom David Pujol, Director de la Escolanía, con fecha de 17-XII-1932. Me consta el aprecio que Dom Pujol hacía de la música del P. Donostia. Muchas veces hablamos de ello, en mi estancia en aquel monasterio, con el que fue mi Profesor de Canto Gregoriano y Polifonía. La carta es portadora de lo que debe ser la música litúrgica: «Para mí, le dice, Ud. está en condiciones de trabajar eficazmente en este apostolado de realce de la música litúrgica. De una parte, posee la técnica moderna del arte, de otra su ambiente de capuchino, de piedad y misticismo es lo más propicio para la creación del verdadero arte religioso... Hoy día un músico no puede escribir con la técnica del siglo XVI; nuestro arte ha subido esferas más refinadas y nosotros vivimos y palpamos con el aire finísimo de estas atmósferas... La principal causa del fracaso del músico litúrgico moderno yo lo veo en la incomprensión del espíritu litúrgico y por ende, la falta de sentimiento o piedad litúrgica... No dudo que nosotros, los eclesiásticos podemos resolver el caso de la música moderna en el templo. He visto alguna página muy bien orientada; esto me permite prever que la solución no es imposible...» (12).

Cierro esta primera parte destacando que el P. Donostia influyó muy eficazmente en la Diócesis de Vitoria y en la Orden Capuchina, con sus conferencias y composiciones, para que las orientaciones reformadoras de San Pío X sobre la Música Sagrada se aplicaran en nuestros coros, en las comunidades religiosas y en las parroquias.

Entre mis notas, relacionadas con la vida musical en nuestra provincia, me he encontrado con la referencia a una actuación brillante de la «Schola Seráfica de Misiones» del Colegio-Noviciado que los Padres Capuchinos tenían en Fuenterrabía (Guipúzcoa). Su Director era Fray Hermenegildo de Ziaurriz. Fue tal la fama de gregorianistas, que alcanzó la Schola Seráfica, que el día 4 de agosto de 1914 fueron a dicho Colegio, como escribió el cronista «la flor y nata de los artistas vascos en el género musical religioso y aun profano». Entre los asistentes figuraban: el P. Otaño, S. J.; Don Julio Valdés; el P. José Antonio; Don José Olaizola, Don Eduardo Moco-roa, Don Juan Muñoa y algunos sacerdotes de San Sebastián; del pueblo y de los alrededores. Transcribo las palabras, que bajo el seudónimo de YOGARLOL decía: «cincuenta gregorianistas guipuzcoanos, entre los que reinaba un admirable espíritu de adhesión a las disposiciones del Santo Padre en lo tocante a la música religiosa y una fraternidad verdaderamente vasca y cristiana, acudieron entusiastas al Convento de los PP. Capuchinos, en Ondarribia. Además de la misa, magistralmente cantada hubo dos audiciones, una por la mañana, de canto gregoriano y otra (por la tarde) de polifonía y canto popular vasco, a la que asistió un buen rato el Eminentísimo Cardenal Netto (que expulsado de Portugal estuvo una temporada refugiado con los PP. Capuchinos). Al final el P. Otaño nos dirigió su siempre férvida e inteligente

(12) Carta del P. Pujol. Montserrat 17-XII-1932, pág. 94. «Cartas al P. Donostia».

palabra animando y agradeciendo a los cantores, tributándoles un obsequio de admiración y alabanza lo mismo que a los músicos presentes e insistió en su idea de siempre, en la unión de todas las fuerzas musicales vascas para la formación de una escuela que fuera la esperanza de nuestro resurgir artístico-musical, como una agrupación de fuerzas semejantes como lo podía ser de nuestra literatura y de nuestra pintura» (13).

El año 1955, la Escuela Superior de Música Sagrada de Madrid celebró su curso de verano en el Seminario Diocesano de Vitoria. De la conferencia, que pronunció el P. Donostia a los alumnos de dicho curso entresacamos unos párrafos que son la mejor apología del «Motu proprio» de San Pío X y de la apertura artística de la Iglesia: «Este texto del «Motu proprio», dice el P. Donostia, da «carta de vecindad» a la música moderna para que alterne con el Canto Gregoriano y la Polifonía sagrada en el canto litúrgico». Y añade: «Vamos a la Iglesia a orar, no a oír música. ‘Domus orationis’, no ‘domus musicae’. La iglesia no es, no puede ser un laboratorio de experimentación, una sala de conciertos o de conservatorio, un cenáculo de músicos refinados que se reúnen para conocer las últimas novedades que corren por el mundo musical. No. Es una asamblea de fieles que se reúnen para orar, para unirse a Dios por medio del culto público, no es precisamente un público melómano. Por consiguiente, la música en la iglesia debe ser un medio, no un fin; una servidora, no una señora; un lenguaje que sea asequible al público y en el cual pueda exponer sus sentimientos religiosos».

Estas palabras nos descubren la mentalidad de músico litúrgico que dirigió toda su actividad musical religiosa. El P. Donostia amaba, como hemos visto, el Canto Gregoriano, lo ponía como modelo para la música sagrada y decía a sus alumnos: «El texto es el que debe dominar en el canto. Esto es lo que sucede precisamente en el Canto Gregoriano. Daba importancia al texto sagrado: «no se ha hecho el texto para la música, sino ésta para el texto... La melodía es un refuerzo artístico que hace aún más expresiva la letra, dándole un mayor relieve». Para el P. Donostia «el canto Gregoriano es modelo, no solo de la música polifónica y cromática, sino también de los sistemas más modernos». Trajo a este propósito unas palabras del Maestro Tombellé, antiguo Profesor de la Schola Cantorum de París, en las que el ilustre maestro asegura: «que un cromatismo empleado con tino, una frase moderna, que se apoye bien en el texto, que lo respete, merece ser considerada como de inspiración, de aire y de sabor gregoriano». A lo que el P. Donostia añadía: «esto mismo podemos aplicar ‘mutatis mutandis’ a las músicas atonales, politonales, dodecafónicas». El P. Donostia con estas afirmaciones no quiere más que hacernos ver que «siendo un buen músico, ha de tener un gran sentido de la cosa litúrgica, comprender lo que exige el culto; ha de tener el sentido profundo, no sólo de las ceremonias, sino hasta de los silencios, que en determinados momentos juegan un papel tan importante en la liturgia y por añadidura, en el modo de intervenir en el culto. «Así con poli-

(13) EUSKADI: 7-VIII-1914 n.º 550. «Excursión gregoriana a Fuenterrabía».

tonalismos o diafonismos haremos que nuestra música sea una forma de oración, que eso debe ser la música en la iglesia. ‘...’ de tal suerte que esta expresión artística sea para él como un culto y religión con que encienda y estimule al pueblo, para que profese la fe y practique la piedad» (14).

## II. EL PADRE DONOSTIA, COMPOSITOR LITURGICO

Plumas mejor cortadas que la mía y de mayor competencia técnica se encargarán de descubrir la personalidad del P. Donostia en el campo de la composición musical. Los unos señalarán el impresionismo de sus composiciones como alumno que fue del Profesor E. Cools en París; los otros querrán ver en su producción cierta afinidad en el ambiente sonoro y en los procedimientos armónicos con Debussy y con Ravel, del que fue amigo personal. Un día se preguntaba el P. Donostia: «¿Por qué siendo vasco (se refería a M. Ravel) no compuso música sobre temas vascos?» Y él mismo se daba la contestación: «No por falta de afecto a la raza, a su patria, sino porque esa manera de entender la música no iba con su estética». Es verdad que comenzó a escribir un concierto para orquesta y piano intitulado «Zazpiak Bat». Con ello hubiera hecho las delicias de quienes admiramos apasionadamente su música. Pero la mano que formó las primorosas «Canciones Griegas» y las «Hebraicas» se detuvo negándose a terminar la obra. ¿Por qué? le pregunté una vez y me respondió (con estas o parecidas palabras): «no se han de tratar así las canciones populares, no se prestan a desarrollo» (15).

La relación entre ambos fue muy íntima. M. Ravel le visitó varias veces en Lecároz. El P. Donostia quería que Ravel le atendiera como Profesor y le enseñó algunas de sus composiciones. No sabemos directamente qué juicio musical merecieron éstas, pero lo deducimos de una carta que Ravel escribió a su amigo de París, Eugene Cools: «Temí al pronto hallarme con una música demasiado monástica, pues que él ha vivido hasta ahora en un convento. Pero he tenido la agradable sorpresa de descubrir en él una sensibilidad musical delicadísima, a la que falta cultivarla. A mí me resulta imposible encargarme de esa tarea no pudiendo yo mismo trabajar sino con intermitencias. Pero he pensado en Ud.» (16).

No cabe duda que la estética y el estilo de Ravel influyó directamente en la personalidad musical del P. Donostia. De él aprendió que «la música tanto profana como religiosa debe sorprender por la simplicidad y la desnudez de medios artísticos...» Ravel es un faro, dice nuestro homenajeado, rivalizamos en la admiración y en el amor a esa música magnífica, pura, que no admite verborrea, ni palabras huecas, ni emoción fácil, vulgar: que quiere ser ejecutada y gustada en la intimidad, en el «ápice sutil del alma». Ravel

(14) Conferencia en el Seminario de Vitoria. T.S.M. año 1957, págs. 126-128.

(15) «Obras completas del P. Donostia», tomo III, pág. 67.

(16) «Cartas al P. Donostia», pág. 8. Sta. Sauve: 25-X-1920.

es para nosotros un faro, un guía que nos lleva de la mano a regiones de claridad luminosa» (17).

El catálogo de las composiciones sagradas del P. Donostia es vasto y temáticamente variado, según podemos apreciar a través del estudio de los doce tomos publicados por el P. Jorge de Riezu, que como albacea artístico suyo ha preparado la edición con paciencia franciscana, con entusiasmo de hermano en religión y con lupa de musicólogo experimentado.

El P. Donostia fue uno de los que luchó en vanguardia desde el primer momento a raíz de la publicación del «Motu proprio» -Inter pastoralis officii- sobre la Música Sagrada de S. Pío X, del 22 de noviembre de 1903. Se anticipó, en la armonización de las melodías gregorianas, a los procedimientos que más tarde los sistematizarían en el aspecto modal y rítmico los gregorianistas: Henri Potiron, organista de la Basílica del Sagrado Corazón y Profesor en el Instituto Gregoriano de París y el monje benedictino Dom Desroquettes, organista de la Abadía de Solesmes.

Si como confesaba el P. Donostia «la predilección por la música popular se la debo a Resurrección María de Azkue», podemos pensar que la dedicación a la música litúrgica se la debió al trato con las primeras figuras de la reforma gregoriana y a su permanencia en los Monasterios que visitó. Efectivamente las composiciones del P. Donostia tienen un «ethos» litúrgico muy acentuado. La explicación de esta realidad, reconocida por los musicólogos e intérpretes, la encontramos en el contacto con los monjes benedictinos, en su fidelidad a las orientaciones pontificias sobre la música sagrada y en el talante de su alma sacerdotal.

El verano de 1909 lo encontramos en la Abadía de Silos (Burgos) donde intimó con el P. Casiano Rojo. El año 1915 fue huésped del Monasterio de Besalú (Gerona). De su estancia con los monjes solía decir: «que pasó los días más felices de su vida». Entró en amistad personal con el Padre Dom Mauro Sabrayrolles, organista del Monasterio gerundense. Durante su permanencia en París visitó, como hemos visto arriba, la Abadía de San Pedro de Solesmes y se relacionó musicalmente con Dom Mocquereau, restaurador de la grafía y de la interpretación rítmica de los neumas gregorianos con su obra «Rytmique gregorienne».

El P. Jorge de Riezu, biógrafo del P. Donostia, hace constar el estilo de sus acompañamientos: «Trató el P. Donostia multitud de melodías gregorianas: motetes, himnos, antífonas, etc. revistiéndolas de aquella su armonización sobria y sencilla por extremo, que realza el ritmo y la tonalidad de la línea melódica, sin restarle un ápice de su etérea espiritualidad. Sirva de ejemplo la antífona «Sub tuum praesidium» en la que Dom Desroquettes organista de Solesmes, veía el tipo y el modelo de acompañamiento gregoriano» (18).

(17) «Obras completas del P. Donostia», tomo III, pág. 69. 2ª parte.

(18) Vida, obra y semblanza del P. José Antonio Capuchino» del P. Jorge de Riezu. Ediciones Verdad y Caridad, pág. 43.

En términos parecidos se expresaba el capuchino P. Hilario de Estella enjuiciando los acompañamientos del P. Donostia: «Esa, esa es la manera de acompañar las melodías gregorianas». En efecto el P. Donostia no se contentaba con poner acompañamiento a la melodía del caso, sino que la envolvía en un ambiente armónico el más adecuado al momento litúrgico. Abierto a lo nuevo, «siempre que fuera bueno y bello», no por snobismo ni por afán de novedad, supo apartarse de las armonizaciones hasta entonces conocidas y utilizadas entre nosotros, del alemán Peter Wagner y del italiano Julio Bas por considerarlas demasiado tonales. El P. Donostia las hacía según las exigencias de la modalidad gregoriana y de la escala diatónica de los modos griegos. Si le bastaba el acorde de tres notas, no ponía el de cuatro. Y esto mismo podríamos decir de la modulación y de la fluidez rítmica de sus acompañamientos. Y todo ello con encantadora sencillez y elegancia natural. Podríamos recordar aquellas palabras del Dr. Marañón, amigo y su médico de cabecera cuando le escribía: «Tiene Ud. el arte supremo de la sencillez elegante» (19).

En París se relacionó estrechamente con el organista de Santa Clotilde, Charles Tournemire, que fue el mejor representante, como compositor, del movimiento solesmense y el que devolvió al órgano litúrgico el verdadero sentido y función en la Iglesia. Como plasmación de esta nueva estética publicó la obra «L'Orgue Mystique», que dejó tanta huella en la producción organística del P. Donostia, sobre todo en su segunda época. A raíz de su aparición en el mercado, el P. Donostia escribió: «Esta obra es comparable alas composiciones de Frescobaldi y de Bach en la delicadeza, interioridad, suntuosidad y atrevimiento». Y añade a continuación: «Era de esperar la aparición de una gran obra que aprovechara los recursos del arte que nos legaron los maestros antiguos, se inspirara en el sentido religioso no vago, sino preciso y concreto y bebiera de la fuente de toda música religiosa, que es el canto gregoriano... Su arte es de la mejor calidad. Rico, sobrio, dueño de todos los secretos del oficio, de las más variadas formas de composición, de una armonía ajena de lugares comunes, de una fantasía moderada, reprimida; y es arte francamente moderno en el mejor sentido de la palabra... Tournemire, el digno sucesor de C. Franck en el órgano de Santa Clotilde, es un maestro que conoce a fondo su profesión y usa de ella como medio, no como fin... Su arte, nutrido de Bach, se despliega sobre los teclados del órgano, ora en formas polifónicas modernas, ora en línea melódica pura, sin acompañamiento que contrasta con la riqueza de ciertas corales. La fantasía busca y halla rasgos atrevidos, que no chocan en el recinto sagrado... De los comentarios del «Organo Místico» puede decirse que son ecos amplificadas de la melodía gregoriana, de las ondas, de los círculos sonoros producidos por ella... El «Organo Místico» de Tournemire tiene por finalidad recoger el perfume de las melodías gregorianas y renovar en los fieles el estado de oración creado por el canto gregoriano... ofrece el doble mérito del arte y de la piedad» (20).

(19) «Cartas al P. Donostia», Dr. Marañón. Castellana, 63. 4-N-1955, pág. 185

(20) «Obras completas del P. Donostia», tomo I, págs. 256-58.

Nuevamente recorro al P. Jorge. En el prólogo del tomo XI «ORGANO» señala la influencia positiva de C. Tournemire en la obra «Itinerarium mysticum» del P. Donostia: «Bullían al parecer en la mente del compositor dos obras de exquisito sabor místico, pero de muy diversa índole, literaria la una, musical la otra: «Itinerarium mentis in Deum» del Seráfico Doctor San Buenaventura y el «L'Orgue mysticum» de Charles Tournemire, eminente compositor. No sólo el título, también la sustancia de ambos era preciso conciliar y reducir a unidad para que resultara oración la música del «Itinerarium mysticum» (21).

En las «Cartas al P. Donostia» del P. Jorge de Riezu encuentro dos escritas por C. Tournemire que son expresión de la relación y amistad entre los dos compositores. En la primera (París 27-III-1931) Tournemire agradece al P. Donostia lo que sobre su obra «L'Orgue mysticum» había escrito y le dice: «La pluma experta de Ud. no puede menos de favorecer mi obra». En agradecimiento le dedicó el n.º 45 del Oficio del XVIII Domingo de Pentecostés. En la otra (París 11-III-1934) el organista de Santa Clotilde le felicita por la Obra «Acuarelas Vascas» que acaba de escuchar bajo la dirección del Maestro Arbós y le dice: «Luego de la interpretación de su música hube de salir a mi quehacer de Santa Clotilde. Pero quiero manifestarle toda la poesía, la delicadeza, el corazón, la sutileza de sus armonías y la claridad de sus sonoridades. He pasado un rato demasiado breve «absolutamente» adorable. Gracias a su alma de fraile-artista (22).

Las citas han sido un tanto largas, pero su contenido es un adelanto de lo que será para el P. Donostia el esquema de los cánones estéticos de sus composiciones ulteriores.

Junto a esta obra organística del P. Donostia «Itinerarium mysticum» tenemos que citar otra anterior «Album para órgano» que publicó la revista «Música Sacro Hispana» que dirigía el P. Otaño. Es una obra de la juventud, pero ya se barruntaba una técnica robusta, bien definida y de exquisita sensibilidad. El P. Otaño la presentaba en la revista con estas palabras muy laudatorias: «El P. José Antonio, aquí como en todas sus obras, demuestra con evidencia una cosa: su intuición, y sensibilidad exquisita para el arte. Hay en él una flexibilidad pasmosa, una acomodación magnífica, una virtud seleccionadora, por temperamento y por observación, de muy subidos quilates» (23). A Felipe Pedrell le escribía desde Comillas (29 de enero de 1915) «Olfatea la música a muchas lenguas de distancia y es además de los que 'saben leer' por dentro». Su temperamento exquisito sensibilísimo a toda belleza, le hace apto para grandes empresas artísticas (24).

La obra «Album para órgano» comprende algunas piezas sueltas para diversas circunstancias y para momentos de la misa, según el esquema tradicional: Entrada, Ofertorio, etc.». El P. José Domingo de Sta. Teresa,

(21) «Obras musicales del P. Donostia», tomo XI, prólogo.

(22) «Cartas al P. Donostia» París: 27-III-1931 y pág. 25 y París: 11-III-1934, pág. 45.

(23) Revista Música Sacro Hispana, año 1910.

(24) «Cartas al P. Donostia». Comillas 29-I-1915.

O.C.P., amigo del P. Donostia, así enjuiciaba esta obra: «Eran estas piezas las primeras composiciones que en aquel entonces se conocían del P. Capuchino; y a pesar de la juventud del autor, acusaban una técnica robusta, bien definida y de esquisita sensibilidad, cualidades en que habían de sobresalir todas sus producciones» (25).

El P. Donostia era un enamorado del órgano como instrumento de grandes posibilidades sonoras «cuasi-orquestales». En un artículo sobre la música religiosa nos ofrece todo un tratado de lo que debe ser el organista de Iglesia y de los conocimientos litúrgicos que debe poseer amén de la formación y conocimiento del órgano: «Esta doble formación completa, le es necesaria al organista, puesto que también él ocupa una tribuna, un púlpito, donde predica con los sonidos. Si el organista carece del sentido de las cosas divinas inclinado sobre el teclado y dirigiéndose a los fieles, les distraerá de lo que atentamente están viendo realizarse en el altar. Si el organista desconoce su oficio de continuador, de comentarista de lo que se dice en el altar, se canta en el coro y el pueblo entona, romperá la unidad indispensable que debe reinar en todo arte» (26).

En esta línea de compositor litúrgico el P. Donostia fue un admirador de otro gran músico francés, Jean Langlais. Sucesor de C. Franck y de C. Tournemire en la organistía de Santa Clotilde en París. Supo conjugar y compaginar el estilo modal antiguo con las exigencias de un arte moderno, sin extravagancias incoherentes e innecesarias. Su inspiración se alimentaba del «Gradual» romano y utilizaba vocalizaciones que nos recuerdan los «Jubilus» gregorianos. Cuando Jean Langlais publicó su misa «In simplicitate» el P. Donostia se vio reflejado en esta composición, que venía a confirmarle en sus teorías más personales. «Su título, dirá comentándolo, da a entender en qué espíritu se ha escrito esta misa... Sabe bien lo que quiere del órgano. Es sorpresa agradable encontrarse con misas en que se sale de una rutina musical, a la que se nos ha acostumbrado después del «Motu proprio» de Pío X» (27).

Al componer el P. Donostia su «Missa pro defunctis» tuvo, sin duda, delante como modelos las partituras de estos dos grandes compositores franceses: C. Tournemire y J. Langlais. El órgano camina independiente de las voces y se independiza del papel rutinario de doblar las voces y pone fondo armónico adecuado a las exigencias de la melodía gregoriana que comenta. Transcribo lo que de esta misa dice el P. Jorge de Riezu en el prólogo del tomo V de la colección: «Una de las obras corales más importantes del P. Donostia es la «Missa pro defunctis», para 4 voces mixtas y órgano obligado que cierra el Santoral. Se compuso el año 1945, parte en Barcelona, parte en Lecároz, con un sentimiento muy hondo de piedad hacia sus familiares difuntos. A fin del 1946 se estampa en los talleres «Gráficas Laborde y Labayen S.L.» de Tolosa con una bella portada de P. Zabalo».

(25) Revista Tesoro Sacro Musical pag. 121, año 1957.

(26) «Obras completas del P. Donostia», tomo I, pág. 255.

(27) «Obras completas del P. Donostia», tomo III, pág. 101 (2.ª parte: reseñas).

Quisiera completar esta presentación con una nota personal, pues conservo un ejemplar de la misa, que lleva el n.º 101, como si fuera una reliquia: por el contenido musical y por la belleza de su portada, trabajo artístico de otro común amigo nuestro, del arquitecto donostiarra, Pablo Zabalo. Se hizo una edición reducida de 300 ejemplares numerados, con papel fabricado por los Señores Calparsoro y Compañía de la fábrica Eldua-Tolosa. Es una glosa libre (melódica y rítmicamente) de la melodía gregoriana. Está dedicada a la memoria de sus padres D. José Antonio Zulaica y Dña. Felipa Arregui, de su hermano Fray Fortunato, sacerdote capuchino y de su hermana política Dña. Sofía Jáuregui. Es de todo punto interesante la descripción que hace de la misa el Padre capuchino Tomás de Elduayen en las notas complementarias del tomo V. «En suma: el P. José Antonio ha compuesto una obra buena y bella y nos enseña, poniéndonos delante un modelo acabado, cómo debe ser un Oficio de difuntos en nuestras iglesias: sencillo, piadoso, artístico» (28).

De esta obra, continua el P. Jorge de Riezu, «hubo una audición parcial (Requiem y Kyrie) en el Colegio de Lecároz, dada por la Coral de Elizondo, bajo la batuta de Juanito Eraso, el día 22 de junio de 1952, con motivo de la asamblea general de antiguos alumnos. Mas la primera audición íntegra la dio, en plan de concierto, la Escolanía de Gorriti de Tolosa, dirigida por Javier Bello Portu, en la Iglesia de Santa María de dicha ciudad, el 16 de diciembre de 1953. A los cinco días, 20 de diciembre, se repetía en la Catedral de Bayona, con la asistencia del Señor Obispo. La misma «Escolanía Gorriti» la cantó posteriormente en el Colegio de Lecároz, el día 29 de agosto de 1954. Precedió a la ejecución la lectura del siguiente comentario, escrito por el P. Donostia: «El Requiem que la Escolanía Gorriti de Tolosa va a cantar es una misa destinada al culto y no a concierto como las de Fauré, Duruflé y otros; de ahí el carácter de sobriedad y de respeto al templo con que está escrita. Base de ella es la melodía gregoriana, libremente glosada en el triple aspecto melódico, rítmico y modal. Su polifonía no es copia ni imitación de la clásica de un Palestrina o un Victoria, si bien por la páginas de la obra circula el espíritu de aquellos maestros... El órgano está tratado no a modo de simple acompañamiento que dobla las voces, sino como una voz más, con su cometido propio independiente. En ciertos casos, como el «Tractus» la trompeta del órgano lleva la melodía. El autor ha querido reflejar en cada momento la seria confianza que brota de la lectura de los textos litúrgicos y ha huído de los efectismos fáciles en que parecen complacerse algunos autores» (29).

Es sumamente interesante para comprender la estética de la «Missa pro defunctis» una carta que desde Barcelona escribió el P. Donostia a su amigo carmelita P. José Domingo de Santa Teresa, eminente gregoriano, discípulo de Dom Mocquereau. Lleva por fecha 26-11-1952. «Carísimo: Paz y bien. Me llega la suya del 22. Contesto enseguida diciendo que le envío la

(28) «Obras musicales del P. Donostia», tomo V «SANTORAL», pág. 220.

(29) «Obras musicales del P. Donostia», tomo XII, prólogo.

Misa de Requiem, y unas antífonas de imitación gregoriana, del oficio del S.C. de Jesús. Las compuse hace cuatro o cinco años a petición de las MM. Esclavas de aquí. Se pueden cantar lo mismo que las Saetas Gertrudianas, como motete o antífona de un Salmo eucarístico. Ya me dirá usted si mis imitaciones son «caricaturas» o «deformaciones». Mi Misa de Requiem quiere ser oración, sin gritos ni exabruptos de tenores y demás cantores. He querido que el órgano no sea un doble de las voces. Ya me dirá usted si mis acompañamientos del gregoriano en el Gradual y Tracto están fuera de lugar. Yo no lo creo, pero no he querido hacer acompañamiento de Misa gregoriana, sino tomar lo gregoriano como un elemento de arte y darle, por consiguiente, un fondo de cierto interés, dentro del espíritu de sencillez en que debe moverse el acompañamiento. En cambio en la Secuencia sigo el procedimiento corriente. Note usted que las 4 músicas del Canon (Sanctus etc.) van unidas por el «leit motif» del «Per omnia saecula saeculorum». No quisiera morir sin escribir una Misa de Gloria... «Me gustaría verle para cambiar impresiones acerca de detalles en el acompañamiento gregoriano, en general... Me gustaría hablar de estas cosas para precisar ideas que me pasan por la cabeza» ...Y de mis acompañamientos atrevidos del gregoriano en el Gradual y Tracto, ¿no me dice usted nada? Soy hereje, seguramente para los puristas...» (30).

El musicólogo salmantino José Artero escribió sobre la «Missa pro defuntis»: «Prototipo de esta luminosidad del P. Donostia bien pudiera ser su «Requiem», a 4 voces mixtas y órgano: en verdad que canta la «luz perpetua», mucho mejor que el «Dies irae». No quiero decir con esto que esté mal la Secuencia, tan sobria y dentro de la inspiración litúrgica y gregoriana, sino que, entre las interpretaciones de la liturgia general, más que en lo ampuloso a lo Berlioz o a lo dramático a lo Verdi, él se hermana, no sólo por liturgismo, sino por temperamento y espíritu, a lo Goicoechea o Vitoria. Quizá menos ardiente que ellos, pero no menos luminoso. La elegancia francesa a lo Fauré está colmada con fondo más intenso y religiosidad tan franciscana» (31)

He dejado para el final de mi trabajo el capítulo de las composiciones polifónicas de música religiosa. Algunas las compuso el P. Donostia a petición de amigos y directores de coros; muchas son expresión de su devoción a ciertos misterios del Señor, a festividades concretas, sobre todo de la Virgen Santísima (a la que profesaba una filial y fervorosa devoción) y otras están destinadas para momentos solemnes de la liturgia eucarística. Este es el origen de tantos motetes que han llegado a ser piezas obligadas en el repertorio de los coros más disciplinados y ambiciosos.

En todas estas partituras afloran las notas características e inconfundibles de la música del P. Donostia: religiosidad profunda, unción intimista y una simbiosis perfecta entre el texto y la melodía que lo ennoblece. Estructuralmente se desenvuelve en el ambiente de los polifonistas de la Edad de

(30) Revista Tesoro Sacro Musical, año 1957, pág. 122.

(31) Revista Tesoro Sacro Musical, año 1957, pág. 124.

Oro. Emplea una armonía, sin snobismos ni disonancias desconcertantes que perturban el espíritu de los cantores y más todavía de los oyentes. Dejémosle que él mismo nos descubra los principios estéticos de su personalidad musical: «La polifonía, la atonalidad, son procedimientos nada más, de que un compositor puede servirse para dar cuerpo a su intuición de la belleza musical. Tienen la ventaja de excluir la vulgaridad, las frases hechas y el inconveniente de no ser belleza en sí, antes bien sólo medios para expresarlas (32).

Refuerza esta confesión personal la apreciación que expresó el musicólogo José Artero cuando decía: «una de las cualidades más características del P. Donostia era esa elegancia «sophrosine», que no toleraba un gesto desbordado, una sonoridad aparatosa, un lirismo desahogado» (33).

Como cada de estas líneas tenemos que agradecer al P. Donostia el que nos haya legado un tan rico patrimonio artístico sagrado de música litúrgica, en el sentido más restringido de la palabra, y de música religiosa en el más amplio. Toda su música patentiza la finura de su alma y la fecundidad de su inspiración con una estética personal que tiene mucho de señorío, de delicadeza y de aristocracia espiritual, resultante de la seráfica sencillez del «Poverello» de Asís, del que era hijo fervoroso en religión y del linaje de los Zulaiaca y de los Arregui, de los que genealógicamente procedía.

Bien podemos aplicar al P. Donostia las palabras del Papa Pio XII a los músicos: «Al poner de relieve el valor múltiple de la Música y su eficacia apostólica, hemos querido expresar algo que será, sin duda, de mucho gozo y consuelo para cuantos en una u otra forma se han consagrado a ejecutarla y cultivarla. Porque todos los que componen música, según su talento artístico, o la dirigen o la expresan con la voz o la ejecutan por medio de un instrumento músico, sin duda alguna realizan un verdadero y genuino apostolado y son acreedores a los premios y honores de los apóstoles que abundantemente dará a cada uno Cristo Nuestro Señor por el fiel cumplimiento de su oficio (34).

Si mi primer encuentro con el P. Donostia lo tuve en Lecároz; el último, el día 5 de setiembre de 1956, fue también en Lecároz, en el solemne funeral que por su alma se celebró en la Capilla del Colegio. La Coral de Elizondo, bajo la dirección del Maestro Juan Eraso, cantó la «Missa pro defunctis».

Este fue el mejor homenaje artísticamente humano y litúrgicamente religioso al ilustre capuchino donostiarra, patriarca de la nueva escuela de música sagrada, PADRE JOSE ANTONIO DE DONOSTIA.

(32) Obras musicales del P. Donostia», tomo XII, prólogo. (R.I.E.V. 1935, pág. 767).

(33) Revista Tesoro Sacro Musical, año 1957, pág. 124.

(34) Encíclica de Pio XII «Carta encíclica «Musicae sacrae disciplina» 25-XII-1955. Curso de Liturgia de Manuel Garrido Bonaño, O.S.B. Biblioteca de Autores Cristianos n.º 18, pág. 621.