

HACE CUARENTA AÑOS*

FOURTY YEARS AGO

Enrique Lacomba•

La tarde del 3 de mayo de 1971, lunes, hace ahora cuarenta años, en que Lola Rodríguez Aragón reunió por primera vez a los cantantes del Coro Nacional de España (CNE), entonces todavía Coro de la Escuela Superior de Canto de Madrid¹, en la sala de ensayos del Coro, el antiguo Salón de Espejos del viejo Conservatorio, en el remozado caserón de los Bauer de la calle de San Bernardo, parecía solo que empezaba a tomar cuerpo, por fin, un viejo sueño de Lola. Pero, realmente, lo que empezaba a hacerse realidad era un largo, larguísimo sueño de más de un siglo.

Esa tarde de mayo, Lola daba la bienvenida a un plantel de cantantes jóvenes, algunos jovencísimos y alguno que otro no tan joven; pero todos con un espíritu de pioneros, que vino a marcar durante muchos años a todo el conjunto. A la derecha de Lola se sentaba Roberto Pla, Subdirector del Coro, amigo, colaborador y promotor con ella de anteriores proyectos. Detrás compartíamos con ellos la emoción de ese primer ensayo Alfredo Carrión, también Subdirector, y quien esto escribe, Secretario Técnico. Lo cierto es que esa tarde a todos nos electrizaba una especie de nerviosismo que nos hacía sentir, aun a los más jóvenes, que estábamos viviendo un momento histórico.

Lola y Roberto eran plenamente conscientes de esa circunstancia. El camino hasta allí había sido largo. Desde los días de 1949 en que crearon entre los dos los “Cantores Clásicos” de Radio Nacional de España, integrado por alumnos de Lola y dirigidos por Roberto, se había sucedido un largo rosario de intentos que, según fueron ocurriendo, parecía no tener continuidad. Pero esa tarde de 1971 venía a demostrar que todo había sido realmente una fuerte cadena de eslabones que finalmente cuajaba en ese primer ensayo del soñado, deseado, proyectado y nunca hasta ese día vivo y presente gran coro sinfónico.

* [Nota del Director. Este texto fue publicado en 2011 al cumplirse el cuarenta aniversario de la creación del Coro Nacional de España (CNE), efemérides celebrada con la edición de un disco conmemorativo: *Música coral española*. Coro Nacional de España, Mireia Barrera (dir.), D.L. Madrid, Decca, 2011, a cuyo folleto introductorio pertenece. Dicho texto ha sido revisado por el autor para esta nueva publicación. En *Quodlibet* 66, 3 (2017) fue abordado el proceso de creación de la ONE (véanse el Editorial y la sección Documentos de dicho número) y, en el presente, el relacionado con el CNE; sin duda, dos agrupaciones fundamentales en la historia de la música española].

• Secretario Técnico del CNE desde su creación en 1971 hasta 1990.

¹ No se cambió el nombre hasta febrero de 1973.



Imagen 1. Cubierta del disco conmemorativo: fragmento del diseño realizado por Carlos Pascual de Lara (1922-1958) para el Teatro Real.

Desde las primeras actuaciones de la Sociedad de Conciertos con Barbieri, allá por los años sesenta de 1800, la necesidad de contar con un coro de una alta preparación musical y vocal y una depurada calidad estilística, o sea, un verdadero coro profesional, vinculado administrativa y económicamente a una institución oficial, había obligado a plantearse su creación a cuantos músicos habían abordado el repertorio sinfónico y, por supuesto, al público, que sufría esa carencia.

Para Lola quedaron atrás todos sus esfuerzos por formar los coros que, desde 1945, habían ido cantando en las temporadas de ópera de los teatros María Guerrero, Albéniz, Madrid, Español, en las temporadas de zarzuela en el teatro de la Zarzuela; o el coro que con Toldrá en 1948 cantara con la Orquesta Nacional de España (ONE) las *Ausencias de Dulcinea*, de Joaquín Rodrigo. Incluso se frustró, en 1961, el primer proyecto de coro sinfónico para colaborar con la ONE, dentro del diseño de Escuela Superior de Canto que Lola presentó al Ministerio de Educación. Y, aunque en 1967 se dio a conocer el “Coro del Teatro Real” interpretando *La Creación*, de Joseph Haydn, con la ONE,

bajo la dirección de Rafael Frühbeck de Burgos, las dificultades de todo tipo impidieron que el coro se consolidase.

Esa necesidad de contar con una formación coral profesional venía, pues, de antiguo. En Madrid, Barcelona, Valencia, Bilbao o San Sebastián se había ido saliendo del paso, mejor que peor, contando con los orfeones o coros que, desde Clavé (es un nombre, pero no el único) empezaron a proliferar por todo el país, con apoyo muy desigual de las instituciones. En 1937, la Coral “La Violeta” y el Orfeo Graçienç recibieron por primera vez de la Dirección General de Bellas Artes 15.000 pesetas de subvención. Pese a esta penuria, pudieron llevarse a cabo conciertos como el de la Orquesta Sinfónica de Madrid, dirigida por Arbós, que en 1912 había ofrecido en Madrid la *IX Sinfonía*, de Beethoven, y *Parsifal*, de Richard Wagner, gracias a la colaboración del Orfeo Català.

La afición a la música coral en Madrid siempre ha tenido una especie de mala prensa; pero realmente es bastante diferente a como se cuenta. Por una parte, la afición del público era de sobra conocida y notoria a caballo de los siglos XIX y XX, como se podría ver con numerosísimos ejemplos. No es la ocasión.

En cuanto a los orfeones o coros en Madrid, bastan unos datos curiosos: en 1899 se fundó el Orfeón Leonés; en 1897, el Donostiarra; en 1893, el Buralés; en 1891, el Pamplonés y el Català. En 1882 Pascual Veiga fundó “El Eco” de Pontevedra. En 1851, los hermanos Tolosa habían fundado el Orfeón Barcelonés. Unos años antes, en 1848, Clavé había fundado “L’Aurora” y en 1857 la Sociedad Coral “Euterpe”. Bien, en 1865 se publicaron las Bases y Reglamento de la Sociedad Artística Matritense, debidamente aprobados por el Excmo. Sr. Gobernador de Madrid. Se había fundado el 5 de junio de 1864.

De todos es conocida la existencia, la actividad y la labor magnífica tanto de la Masa Coral de Madrid de Rafael Benedito, como de los “Cantores de Madrid” de José Perera, que tantas grabaciones de zarzuela nos dejaron. Otra curiosidad: el día 1 de junio de 1928, Ataúlfo Argenta ingresaba como tenor y jefe de cuerda en la Masa Coral de Madrid.

La verdad es que las ilusiones, los deseos, los afanes de unos y de otros no parecían tener resultado. Así pues, los antecedentes más prometedores son pocos. Al margen del primitivo Coro de Radio Nacional, convertido luego en Coro de RTVE, solo contamos con la existencia de dos coros de alguna forma “oficiales”. Ambos de muy corta vida: el primero de ellos, el “Coro del Pueblo”, surgido en el seno de las Misiones Pedagógicas con el objetivo de dar a conocer la música coral por los pueblos de España. Creado por el Consejo Central de la Música, fue dirigido por Eduardo Martínez Torner y actuó entre 1931 y 1938. El segundo es el coro “Eresoinka”, fundado por el Gobierno, ya en el exilio, del lehendakari José Antonio Aguirre en 1937, como difusor de la música coral vasca. Actuó hasta 1939 en Francia, Bélgica, Holanda y Reino Unido. Hay un hecho curioso que hace pensar en el CNE, aparte de su actividad como servicio musical de la Administración: su vestuario fue diseñado por Coco Chanel

y por Pierre Cardin. En él cantaron Luis Mariano y... Pepita Embil quien, años después, sería madre del tenor Plácido Domingo.

Solo resta citar otro antecedente que, lamentablemente, se quedó en proyecto. Así lo recogía la *Gaceta de la República* del 31 de octubre de 1937 y en ella aparecía un Decreto de 28 de octubre, firmado por el Ministro de Instrucción Pública y por el Presidente de la República. En su Artículo 1.º se indicaba: “Se crea la Orquesta Nacional de Conciertos”, y en el 9.º se completaba lo anterior: “Habrá de actuar [la Orquesta Nacional] con la Masa Coral que en su día se cree”². Tuvieron que pasar muchos años antes de que dicho proyecto se hiciera realidad.

Hay que añadir a esta un tanto prolija historia el recuerdo a quienes, desde la Administración, supieron sumarse a los sueños de muchos aficionados y profesionales de la música. El Director General de Bellas Artes era, en 1937, Josep Renau y quien ocupaba el mismo cargo, en 1971, era Florentino Pérez-Embid. Es obligado señalar que los contratos temporales tuvieron al Coro sometido a una gran incertidumbre durante más de diez años, período que concluyó, satisfactoriamente, gracias a la gestión de la Ministra de Cultura, Soledad Becerril.

Nadie que haya formado o forme ahora parte del CNE puede olvidar este largo camino iniciado en mayo de 1971. En aquel ensayo con Lola Rodríguez Aragón parecía estar comenzando, pero en realidad finalizaba una etapa y empezaba el futuro.

Cuando el maestro Alterisio Paoletti estaba aún marcando el último compás del “Va pensiero” de *Nabucco*, de Giuseppe Verdi, en el Teatro Campoamor de Oviedo y antes de que se produjera una cerrada ovación, salpicada de bravos, en el silencio denso de la sala se oyó una vocecita trémula, como un susurro, diciendo: “¡Gracias, muchachos!”. Luego, estalló el aplauso. Era septiembre de 1974 y el CNE comenzaba su colaboración con el Festival de Ópera de Oviedo. Ese “¡Gracias, muchachos!” es uno de los más entusiastas, cumplidos, sinceros y espontáneos agradecimientos recibidos por los cantantes del Coro. Y, por supuesto, uno de los momentos más emocionantes. Hubo, ha habido y habrá, claro está, muchísimos otros. Todos ellos diferentes entre sí, porque las circunstancias de cada uno cargaban la emoción con características singulares.

La primera interpretación de la *Novena*, de Beethoven, en diciembre de 1971, y la del *Mesías*, de Händel, pocos meses después, fueron la prueba de fuego para confirmar todo el trabajo, el esfuerzo y la ilusión. Se cantaron no ya con entusiasmo, sino con fiebre.

Después siguió el trabajo diario..., pero no puede hablarse de rutina, aunque la regularidad de ensayos, obras, directores, diera la impresión de que se entraba en una monotonía programada. Siempre había suficientes novedades, que espoleaban la ilusión de estar creando

² España. Decreto, de 28 de octubre, por el que se crea la Orquesta Nacional de Conciertos. *Gaceta de la República*, 31 de octubre de 1937, núm. 304, pp. 401-402.

algo: la envergadura de las nuevas obras, los viajes, las actuaciones en Sevilla, Granada, Toledo, Lugo, Bilbao, Lisboa...

Hubo muchos momentos difíciles de olvidar por la especial emoción que producía, por ejemplo, cantar ante la Asamblea de las Naciones Unidas el “Malhaya quien nace yunque, en vez de nacer martillo” de *La vida breve*, de Manuel de Falla, con Montserrat Caballé y José Carreras, dirigidos por Jesús López Cobos. O la densidad del silencio, cantando el *Officium Defunctorum*, de Tomás Luis de Victoria en el funeral de D. Juan de Borbón en la basílica del Monasterio de El Escorial.

En Lisboa, en julio de 1973, poco menos de un año antes de la Revolución de los claveles, en la Fundación Gulbenkian, el CNE tomó parte en dos conciertos: el primero, con el *Paulus*, de Félix Mendelssohn; y el segundo, con la *Cantata de los Derechos Humanos*, de Cristóbal Halffter, con la asistencia del Jefe del Estado, Marcelo Caetano. El ambiente de crispación de la sala durante el concierto y, sobre todo, durante los aplausos de parte del público, es difícil de olvidar.

TOMÁS LUIS DE VICTORIA [1548-1611]	
01. <i>Beatus Vir</i>	03:06
FRANCISCO GUERRERO [1528-1599]	
02. <i>Si tus penas no pruevó</i>	02:26
03. <i>La tierra s'está gozando</i>	02:49
JOAN CEREROLS [1618-1680]	
04. <i>Ave Regina caelorum</i>	04:01
PAU CASALS [1876-1973]	
05. <i>O vos omnes</i>	03:53
FEDERICO MOMPOU [1893-1987]	
06. <i>Cantar del alma</i> [Inmaculada Egido, soprano; David Malet, órgano]	06:36
RODOLFO HALFFTER [1900-1987]	
<i>Tres epitafios op. 17</i>	
07. <i>I: Para la sepultura de Don Quijote</i>	02:25
08. <i>II: Para la sepultura de Dulcinea</i>	01:33
09. <i>III: Para la sepultura de Sancho Panza</i> [Idorís Verdúca Duarte, soprano; Helios Pardoll, tenor]	03:19
ANTÓN GARCÍA ABRIL [1933]	
10. <i>Pater noster</i> [Yolanda Fernández, soprano; Hella Martínez, mezzosoprano; José Bernardo Álvarez, barítono]	02:17
11. <i>Ave María</i>	01:56

Imagen 2 (1). Programa contenido en la grabación conmemorativa (I).

En otras ocasiones, el clima era de un carácter absolutamente contrario, alegre, incluso festivo, como el “paseillo” entre el público que se aglomeraba a la entrada de la Catedral de Sevilla para ver la llegada de los invitados a la boda de la infanta Elena. O la alegre solemnidad del concierto de Navidad en la Capilla del Palacio Real de Madrid, con villancicos del Renacimiento español.

El nerviosismo de la primera salida del Coro, a Sevilla, para cantar en su Catedral el *Mesías* recibió unas críticas entusiastas, magnificadas con la foto del Coro ocupando la portada del ABC de dicha ciudad.

Algún otro momento fue más recogido, casi íntimo, pero curioso: dentro del Festival Europalia de Bélgica, en 1985, uno de los dos grupos en que se dividió el CNE para sus actuaciones en este país dio cuatro conciertos. Uno de ellos fue en los Museos Reales de Bellas Artes de Bruselas, a una hora, las 14.00, que a algunos cantantes del Coro les resultó poco interesante. O sea: un concierto para que los jubilados fueran a tomar café. Sí era más o menos así. Pero tuvo una peculiaridad: de los siete conciertos que el CNE dio en Bélgica, precisamente a ese de los “ancianitos” asistió la reina Fabiola. Fueron dignos de ver los suaves empujoncillos para hacerse la foto lo más cerca posible de ella, cuando al final del concierto se acercó a saludarnos.

¿Otros? Claro: en Granada, en el patio del Palacio de Carlos V, interpretando la *Atlántida* de Falla/Hallfer empezó a llover y, mientras el Coro cantaba “recordan lo diluvi”, las gotas que se filtraban por la lona del escenario hacían de improvisados percusionistas al caer sobre los timbales.

Otras ocasiones tienen su especial relevancia, no ya por su valor musical directo, pero sí por su valor en nuestra pequeña historia de la música. Los conciertos en Viena y Dresde nos permitieron tomar un café junto a la mesa en la que, al lado de la ventana, solía sentarse Franz Schubert en la Gasthaus zu den 3 Hacken de Viena; pararnos ante los cristales de la taberna Auerbackskeller en Leipzig, en la que Goethe se inspiró para su *Fausto*; o en la misma Leipzig, enmudecer ante la tumba de J.S. Bach, en la Thomaskirche, en la que durante años dirigió el Thomanerchor, al que todos los cantores del mundo hubiéramos deseado pertenecer desde niños.

Además de la voz educada, la preparación, la técnica vocal, etc., para la buena marcha de un coro, por muy profesional que sea, es necesaria la integración de sus componentes en un ambiente relajado, de compañerismo, incluso de amistad. Es imprescindible. Así como un correcto entendimiento con los directores. Por ello, la playa de Tazones o las tertulias del hotel Regente, después de las funciones de ópera de Oviedo, se mezclaban con las veladas de Dresde, Nueva York o Bucarest, en una ensalada de rancheras, boleros, fados, canciones napolitanas, romanzas de zarzuela y arias de ópera. Estos momentos, junto a otros no tan buenos, incluso tristes y malos, son como la solera del conjunto. Los años van incorporando, día a día, las teselas de ese mosaico que va formando la historia del CNE.

Pero la verdadera arboladura, la verdadera argamasa de toda la vida del Coro son las obras que se han ido incorporando al repertorio. Su simple enumeración sería imposible y mucho más aún

comentar o intentar retratar la vivencia que suponen para el conjunto y, no digamos, para sus intérpretes. Cada una es, en sí misma, un auténtico monumento. A ello hay que sumar las circunstancias con las que el conjunto y cada cantante las vive.

La conjunción de algunas de esas circunstancias modela una coyuntura “objetiva”, que sí nos permite destacar unas obras por su mayor impacto, aunque son muchas las que no necesitan presentación alguna, porque su belleza, su fuerza, su grandeza, su humanidad, su sonoridad... las hacen únicas. ¿Se puede atacar el “¡Freude, schöner Götterfunken...!” de la *Novena*, de Beethoven, o el “Dies irae” del *Réquiem*, de Verdi, sin que tiemble todo el cuerpo? ¿Se puede cantar el final de la *Sinfonía de los Salmos*, de Igor Stravinsky, sin sentirse flotar fuera de la atmósfera? Prácticamente esto es lo que ocurre con casi todas las obras de Bach, de Beethoven, de Mozart...

La combinación obra-director hace que el relámpago o el trueno estén asegurados: el *Réquiem*, de Gabriel Fauré, o la *Sinfonía de los Salmos*, de Stravinsky con Celibidache o Comissiona; el *Fausto*, de Charles Gounod, o el *Idomeneo*, de Mozart, con Peter Maag; la *Misa de Coronación*, de Mozart, con Igor Markevitch; el *Réquiem*, de Verdi, con Eliahu Inbal; la *Pasión según san Mateo*, de Bach, con Helmuth Rilling...

ÓSCAR ESPLÁ (1886-1976)		
<i>Dos tonadas levantinas</i>		
12. <i>De la sierra (canto de trilla)</i>		01.54
13. <i>De la marina (mediterránea)</i>		01.00
VICENTE GOICOECHEA (1854-1916)		
14. <i>Ave María</i>	(Fernando Cobo, tenor; David Malet, órgano)	03.43
JESÚS GURIDI (1886-1961)		
15. <i>Ave verum corpus</i>	(David Malet, órgano)	02.35
XAVIER MONTSALVATGE (1912-2002)		
<i>Tres canciones negras</i>		
16. <i>Punto de habanera</i>		02.24
17. <i>Canción de cuna para dormir a un negrito</i>		03.39
18. <i>Canto negro</i>	(Idoris Verónica Duarte, soprano; Sergio Espejo, piano)	01.31
19. <i>Il pianto della Madonna</i>		04.47
LUIS DE PABLO (1930)		
<i>Tre frammenti sacri</i>		
20. <i>Il salmo responsoriale</i>		02.35
21. <i>L'acclamazione al Vangelo</i>		00.55
22. <i>Il canto dopo il Vangelo</i>	(Jens Polkora, bajo; Manuel Blanco, trompeta; Adán Delgado, trompeta; Juan Carlos Matamoros, trombón)	00.49
CORO NACIONAL DE ESPAÑA · MIREIA BARRERA, directora		

Imagen 2 (2). Programa contenido en la grabación conmemorativa (II).

En otras ocasiones la excepcionalidad es la sala, que envuelve al Coro como un embrujo. Recordábamos antes la solemnidad histórica de El Escorial. ¿Y los muros de las catedrales de Toledo, Sevilla, de Soissons y de la abadía de Saint-Leu d'Esserent? Volver en la memoria a cada lugar es como enhebrar un disparatado collar en el que se mezclan la Votivkirche de Viena con las columnas de la mezquita-catedral de Córdoba; el Avery Fischer Hall del Lincoln Center con la Alte Völklingen Hütte, la antigua fábrica metalúrgica del Sarre, o la Konzerthaus de Viena; la sala-gruta de los Jameos del Agua de Lanzarote o el Teatro Romano de Mérida con el Petit Palais de París; el patio del palacio de Carlos V y los jardines del Generalife en Granada, con el mítico Palau de la Música de Barcelona.

Una carencia que los músicos españoles, sobre todo los compositores, venían poniendo de manifiesto era la de no contar con un conjunto coral suficientemente capaz de interpretar con solvencia la última música. Era necesario ese conjunto para animar a los compositores a escribir obras con la seguridad o, al menos, la esperanza de que sus creaciones pudieran ser interpretadas con ciertas garantías y en un futuro “cercano”.

El CNE se convirtió muy pronto en ese instrumento dinamizador. Y no solo en esa función, sino también como apoyo a los estudios e investigaciones musicológicas, rescatando obras del patrimonio olvidado o preterido. Así llegaron o volvieron a los atriles el *Miserere*, de Eslava; *La nochebuena del diablo* y *El pirata cautivo*, de Óscar Espiá; *Cante in memoriam García Lorca*, de Gonzalo de Olavide; la *Sinfonía para coro y orquesta*, de Claudio Prieto; *Berakbot*, de José Ramón García Román; el *Concierto coral n.º 1* y *Selene*, de Tomás Marco; *Jesucristo en la cruz*, de Fernando Remacha; *Viatges i flors*, de Luis de Pablo; el *Poema coral del Atlántico*, de Juan José Falcón, o un abultadísimo repertorio de obras “a voces solas”, como se decía en el XIX, de Felipe Gorriti, Valentín Ruiz Aznar, Juan Alfonso García, Rodolfo Halffter, Agustín González Acilu, Antón Larrauri, Carmelo Bernaola, Xavier Montsalvatge, Padre Donostia...

Sería una simpleza pretender tomar una obra como icono de referencia del CNE. Pero aunque solo fuera por una mera cifra estadística (no hay mayor simpleza), esta sería la *Novena Sinfonía*, de Beethoven, ya que el CNE la ha interpretado ¡83!³ veces, veintisiete de ellas dirigida por Rafael Frühbeck.

Riccardo Muti, el domingo 13 de abril de 1972, salió a dirigir las *Cuatro piezas sacras*, de Verdi, el *Stabat Mater* y el *Magnificat*, de Antonio Vivaldi, luciendo una llamativa corbata roja. Era demasiada provocación. Un italiano jovencísimo con un coro igual de joven, interpretando obras nuevas para el público de la ONE, eran la suma de la provocación. Y resultó. El Coro era, además de todo lo que venimos comentando, una apuesta por la renovación de muchos clichés, precisamente por su juventud y por su espíritu de novedad y jovialidad.

³ Este dato corresponde a la redacción original del presente texto en 2011.

Meses antes, en su primera salida a un escenario de ópera, había compartido tablas con un Plácido Domingo que acababa de cumplir los treinta, por lo que encarnaba a la perfección la figura del romántico Andrea Chénier. Días después, en *Maruxa*, de Amadeo Vives, cantábamos con un todavía “José María” Carreras. Pocos años después sustituiría a Luciano Pavarotti en Oviedo. Nuestra primera *Novena* de Beethoven la estrenábamos con una Alicia Nafé, casi debutante. Jesús López Cobos pisaba por vez primera el podio de la Nacional con un gran programa Bruckner, la *Gran Misa* y el *Te Deum*. El Coro en ese concierto contó con una plantilla de ciento cuarenta y cuatro voces, y lució por primera vez su nombre definitivo: Coro Nacional de España.

¿Cómo no vibrar, emocionarse, temblar, maravillarse, emborracharse, flotar, anonadarse en mil momentos? Con Rilling, en la *Pasión según san Juan*; con Mario Rossi, en *Las bodas* de Stravinsky; con Boris Christoff, en el *Don Carlo*, de Verdi; con Sergiu Celibidache, en el *Réquiem*, de Fauré; con Markevitch, Pavarotti, Menuhin a sus setenta y nueve años en el 95; con Peter Maag, Inbal, Comissiona, Obratsova o Cosotto; con Caballé, con Ángeles Gulín en *Turandot*. ¿Y Thomas Quasthoff?

Cuando se abrieron las puertas del escenario del Teatro Real, la tarde del 22 de octubre de 1971, y las cantantes del Coro de la Escuela Superior de Canto, o “del Coro de Lola”, empezaron a salir para situarse en las gradas, un murmullo de admiración recorrió las butacas del público. Todo había sido programado, previsto, preparado e, incluso, ensayado con minuciosidad. Los trajes, diseñados por Vicente Viudes, habían sido confeccionados por Inés Higuera y Carlos Parrilla. El traje femenino era muy simple: recto, con escote alto redondo, la manga francesa... La novedad era el colorido. Unos colores, siete u ocho, pálidos, distribuidos entre los cantantes de forma que no se repitieran al colocarse en el escenario. Los zapatos, de Bravo, de charol blanco. Las carpetas para la partitura, de Muñagorri, de piel blanca para ellas, azul oscuro para ellos. Estos, de smoking, con la americana de pana fina de varios colores también. Esa era nuestra “nube de colores”.

Lola había pedido que las chicas llevaran el pelo corto o recogido atrás de forma que la frente quedara despejada. Nada de collares, pulseras, anillos vistosos ni pendientes. Ese fue durante mucho tiempo el “look de la casa”.

La salida al escenario, la forma de andar, de sentarse y levantarse de los bancos para cantar o para saludar, todo había sido ensayado repetidas veces. Al salir al escenario cada uno dejaba un metro de distancia con el anterior, caminando despacio, erguidos, pero con naturalidad. Los brazos caídos a lo largo del cuerpo, sin moverlos. La carpeta en la mano derecha las sopranos y los tenores, y en la izquierda las contraltos y los bajos, de manera que quedaran a la vista del público. La puesta en escena funcionó y, al terminar de colocarse el último cantante, la sala estalló en un aplauso cerrado y largo.

¿Cuántos cantantes han pasado por el CNE? ¿Cuántos aspirantes se presentaron a las pruebas de selección? Es imposible dar cifras exactas. Se podría llegar a ello tras un estudio minucioso. Pero creo que no tiene importancia por el número en sí, sino por lo que indican. Como dato relevante

hay que recordar que en algún momento, a mitad de los setenta, el coro contaba con más de ciento cuarenta cantantes y que, en cada convocatoria, para un número de diez o quince plazas se presentaba cerca del centenar de solicitudes.

Estaba claro para todos los que trabajábamos en la creación del Coro que la “leva de cantantes” no debía ceñirse a Madrid. Todo lo contrario. Se pretendía que quien tuviera ilusión y aptitudes para formar parte del nuevo conjunto encontrara las mismas oportunidades independientemente de dónde procediera. Así, desde la primera convocatoria de pruebas selectivas nos empeñamos en que salieran publicadas con la antelación suficiente para todos los trámites en el BOE. Con ello se quería subrayar, además, la imagen de oficialidad y de continuidad desde el primer momento.

Una vez publicada la convocatoria, enviábamos copias a los conservatorios, escuelas de música, teatros e incluso a algunos Ayuntamientos. Así siguió haciéndose durante años. El resultado fue una auténtica avalancha de solicitudes de todos los rincones de España. No solo eso: sin ningún tipo de limitaciones, el Coro acogió (y lo sigue haciendo) un buen número de cantantes de Portugal, Argentina, Chile, EE.UU., Venezuela, Corea, Suecia, Francia, Alemania, Cuba, Rumanía, Taiwan, Polonia, Colombia, Bulgaria...

La estrecha relación durante los primeros años entre el Coro y la Escuela de Canto produjo una especie de ósmosis por la que ambos se nutrían de jóvenes cantantes. Unos llegaban a la Escuela y se ayudaban para estudiar con el sueldo del Coro; otros llegaban a cantar al Coro y completaban su formación en la Escuela. Lógicamente, el paso de los años fue produciendo el abandono de la agrupación de muchos de ellos. Algunos pasaron a integrarse en la Escuela como profesores; otros volvieron a los conservatorios de los que salieron, pero como profesores. Así, un gran número de excantantes del CNE hoy son profesores de canto por los conservatorios de toda España. Muchos iniciaron y están desarrollando sus carreras como solistas, como Carlos Chausson, Miguel Ángel Zapater, Paloma Pérez-Íñigo, Alfonso Echeverría, Luis Lima, Enrique Baquerizo, Lola Casariego, Santiago Sánchez Jericó... O como directores de orquesta: Víctor Pablo Pérez y Juan de Udaeta, pianistas ambos del CNE, y Miguel Roa, que estuvo unos años como subdirector. Incluso, directores de escena como Daniel Suárez, en el Colón de Buenos Aires.

Desde el primer día Lola tuvo claro que quería un coro joven, aun cuando las voces no estuvieran plenamente formadas. Ya madurarían. Tanto que alguna soprano tuvo que aportar una conformidad paterna para firmar el contrato, por ser menor. Ello motivó que recibiéramos la visita de más de un padre, preguntando qué era eso de que sus hijas cantaran de coristas... Se marchaban encantados.

Esta idea no fue obstáculo para que cantantes que ya habían trabajado con Lola en las diversas temporadas de ópera y zarzuela años antes, entraran en el Coro, precisamente como contrapeso a las voces jóvenes. Así llegaron Celia Langa, Fuensanta Sola, Jesús Aguirre y otros. Lola no hacía distinciones.

por el “origen cantor” de los aspirantes. Unos cantaban en las pruebas todas las *lágrimas furtivas* y las *gélidas maninas*, y otros, humildemente, el *Aurtxo polita*. Algunos vinieron de “Cantores de Madrid” o de la Coral Universitaria “Santo Tomás de Aquino”, que ya habían cantado en el I Festival de Ópera con Lola y López Cobos. Incluso casi una docena, entre los que me cuento, salimos del mismo Coro de RTVE.

Todos teníamos algo perfectamente claro: se estaba formando un auténtico coro profesional, con proyección de futuro, con un inmenso trabajo por delante, con una enorme capacidad de generar aspiraciones e ilusiones, con todas las perspectivas de continuidad... Por eso nos esforzamos en tener el mejor conjunto de voces, con la mejor preparación. Pero no solo eso. Era imprescindible crear una estructura en la que cada factor funcionara con esa perspectiva. Nos empeñamos en que, desde el primer día, estuviéramos dados de alta en la Seguridad Social. Hasta entonces los coros utilizaban *particellas* con una única voz y sin referencia alguna de los solistas o la orquesta. Desde muy pronto conseguimos que nuestros cantantes, no solo los pianistas, dispusieran de su partitura de canto y piano, lo que obligaba a mantener un archivo de gran agilidad. Durante algunos años, incluso, dispusimos de nuestra propia guardería.

Esto fue posible gracias a un equipo que, si bien al principio fue muy reducido, poco a poco se fue consolidando con el trabajo de magníficos profesionales (pianistas, profesores de fonética, secretarías, archiveros, auxiliares) que, aunque no cantaban, hacían posible que otros lo hicieran. Hablo desde la larga experiencia de mis años como Secretario Técnico del Coro, con una enorme gratitud para con todos ellos, con la solvencia (seguramente ahora menor en mi caso por el paso del tiempo) con la que puede hacerlo hoy Agustín Martín⁴, quien me sucedió en esas labores.

Los años han ido transformando ese joven coro en un colosal conjunto de cantantes con una preparación musical, una técnica vocal, una ductilidad, un empaste, una agilidad de aprendizaje, en suma, con la profesionalidad del Coro que soñaron y por el que trabajaron muchos desde Barbieri hasta Lola Rodríguez Aragón, y quienes colaboraron con ella y la siguieron después en la dirección y en la gestión del Coro Nacional de España. Parece que esto empezó ayer, pero hoy hace ya cuarenta años. ■

⁴ Este dato corresponde a la redacción original del presente texto en 2011.