

FEDERICO SOPEÑA

MEMORIAS DE MUSICOS



Lectulandia

Este libro es una singular historia de la música española contemporánea porque está escrito como *memoria*.

Protagonistas del *ayer* en la vida musical española se convierten en *hoy* a través de un recuerdo que se hace diálogo. Desde Ricardo Viñes a José María Higuero, pasando por Turina y por Argenta, se suceden las siluetas, los *retratos*, iluminados por el fervor.

Es un libro sencillo, apasionado y *único*.

Lectulandia

Federico Sopeña

Memorias de músicos

ePub r1.0

lgonzalezp 19.07.2017

Título original: *Memorias de músicos*

Federico Sopeña, 1971

Editor digital: lgonzalezp

ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

A Enrique Franco, que quiso este libro

PRÓLOGO

Aparte de la música, el único rincón cuidadosamente monográfico de mi biblioteca es el dedicado a las «Memorias» y «Diarios». Mucho he escrito sobre el tema y me tiento lo que por ahora es imposible: grande, mucho y cómodo huelgo para coger el tema a fondo y estudiar el significado y el poder de la música dentro de esa estructura expresiva de la intimidad. Es tema de estudio, pero no menos cruce de libertad y destino en mi pluma: digo cruce porque aun en los temas muy estrictos de música, en los más aparatosos, incluso de notas o de apéndices, se me va, aunque no quiera, el tono de confidencia.

Esquema rápido de «Memorias» es mi libro Defensa de una generación, el de más éxito. Tengo más que esbozos sobre otro, mucho mayor, titulado Memorias de mi guerra y alguna vez recogeré, ordenaré lo que hasta ahora es solo título, pero con «signo»: Escrito siempre de noche. Todos estos temas comenzaron a desensoñarse en torno a los cincuenta años: los años sí, que tienen su magia, pero mucho más la definitiva soledad de mi vida sin madre y el no menos definitivo adiós a la crítica musical diaria.

Este libro recoge, en muchos sentidos, la tónica de lo anterior. En la forma, desde luego. No está «escrito siempre de noche», pero casi y lo exacto sería decir «Escrito siempre de viaje». Puede parecer que la «confidencia» es inseparable de ese rincón de la casa que, al cabo de los años, en sillón con huella de cuerpo cómodo, en luz, en retratos, en libros queridos, es, de verdad, resumen de vida. Pues no: porque eso, cada noche, está crucificado por el cansancio y por el teléfono. Por eso y contra eso, lo «más mio» está escrito lejos, en cuarto anónimo de hotel, seguro del silencio, a radical distancia de mi vida habitual. De cada viaje largo me he traído la cosecha de estos capítulos, publicados unos, inéditos otros, pero pensados como unidad desde que escribí el dedicado a Argenta: que añada el de Viñes, escrito de mi juventud, enseña lo que el tema y su expresión tienen de «constantes».

Son «Memorias» y memorias mías: cómo yo he conocido y querido a los grandes personajes de la música española. Por ser «memorias mías» no hay nombres importantes —Falla, Arbós— de los que he escrito mucho, pero de los que, por razón de edad o de lejanía no pudieron ser amigos. Cada capítulo tiene su prehistoria, pues siempre escribí «al día siguiente» de su muerte: luego he dejado pasar no meses sino años hasta llegar a la redacción definitiva. Compárese, por ejemplo, el Turina de mi

biografía y el Turina de este libro. Sin forzar demasiado las cosas creo que a través del libro se tiene una «singular» historia de la música española contemporánea.

Vivo cierta melancolía de adiós al escribir este prólogo: mañana empiezo la tarea de Comisario general de música. Mañana no es Madrid sino Roma, pero sabiendo que allí, en tres días, he de preparar programas y presupuestos. Fiel a la costumbre, escribo de viaje y más que de viaje: escribo en la sala de espera de la Gare de Lyon, llegando adrede con tres horas de tiempo, sacrificando última película, último paseo porque lo tarde inaugura la primavera dulce. Hay algo más que melancolía personal y lo expreso preguntando: ¿serán posibles vidas así en nuestra sociedad de consumo? Son vidas de «modestia dorada»: los ricos como Masaveu supieron jugar seriamente a pobres; Higuero luchó para no ser «hijo de papá», Argenta se murió cuando empezaba a ser rico, Cassadó fue la generosidad misma. Con cierta desesperada mansedumbre este libro quisiera ser lección para los músicos españoles jóvenes que tienen ya lo soñado como imposible cuando los maestros tenían sus años: estreno, edición, viaje bien pagado y hasta mando. Buscar cada uno su pobreza, alucinada como quería Rilke, aunque viviese en castillo, podría ser un camino de esperanza. Yo no lo puedo predicar, pero lo sugiero en la víspera de un mañana que debe ser presidido por la «primacía del tú» no en la memoria, sino en el servicio. Ojalá deje en ello «buena memoria».

Paris, gare de Lyon, 7 de abril.

MEMORIA DE RICARDO VIÑES

Era a finales del año 1940. Novato aún en la crítica musical y en mil cosas esenciales, aguardaba con ansia la llegada a Madrid de Ricardo Viñes. Le conocía por las cien dedicatorias de las obras de Debussy, Falla, Ravel, de todos los que él llevó la carga —bella carga— de sus estrenos.

Aunque no lo conociese personalmente, había meditado mucho sobre esta figura singular de la historia pianística. Sin proponérselo, haciendo las más decisivas oposiciones para ocultarse tras las obras, Ricardo Viñes logra lo que poquísimas veces se da en el intérprete: pasar a los libros. El intérprete se va, y la obra se queda. A lo más, una antología de anécdotas que hoy son ya raras. Hace cuarenta o cincuenta años, el intérprete, el pianista sobre todo, tenía una aureola, un aire de cosa genial, inusitada y extraña que era una fórmula de relativa salvación para años. Hoy se camina por otro polo: el pianista más genial —pensemos en Giesseking, por ejemplo— tiene una invulnerable seriedad de profesor. Ricardo Viñes vivió plenamente la primera etapa. Con dotes, pero sin ganas, para ser un virtuoso más, adherido al repertorio de los pocos nombres y de los grandes éxitos, Ricardo encontró el éxito por el camino más difícil. Murió pocos meses después que Emil Sauer. He aquí los dos polos. En otro libro mío he querido contar lo que fue el último concierto del gran pianista alemán. En Viena, con más de ochenta años, Sauer seguía con su repertorio de 1860. Lo último, Brahms. Sus manos, sin arrugas, sin sangre casi, eran como aquel sonido lleno de ternura y reverencia; la garra, hija directa de Liszt, descansaba en la caricia. Todos dicen que Sauer trabajó infatigablemente. Viñes, en cambio, era incapaz de sostener el repertorio tradicional. La pregunta que yo me hacía en estos años se la hacían también a principios de siglo: ¿Cuándo estudia este hombre? Conozco una anécdota deliciosa. No sé qué sociedad musical de una provincia francesa invitó a Ricardo Viñes para que interpretase el concierto de Schumann. Aceptó porque no conocía aquella ciudad. El concierto fue casi un desastre. Alguien, cariñosamente, le preguntó la causa: «¡Oh!, mire, no lo tocaba desde que cursé el último año en el Conservatorio». En cambio, ¡qué heroica aplicación para las obras nuevas! Solo sus manos tenían el secreto de un trabajo que debió ser desesperante muchas veces. Él, que odiaba violentamente todos los métodos para conservar el mecanismo, nos contaba toda la continua travesura de su agilidad. Así, las manos llevaban la huella de la disparatada sucesión de estrenos. Dedos ásperamente retorcidos grandes y aplastados, prestos para posturas de juegos de circo, morenos y enormes. Caminante por un mundo de rarezas, huésped prematuro de un cielo con ángeles traviosos y burladores, solo en las manos mostraba la ascética prueba de una ascensión que nosotros creíamos y queríamos fácil.

Tenía por vez primera sus manos entre las mías y no salía del asombro. Joaquín me preparó un poco para la sorpresa, acumulando recuerdos pintorescos del Viñes parisién. A esa razón de París me aferraba yo para esperar un Viñes extranjero entre los propios, a disgusto en el chiquito corrillo musical madrileño. Nada más presentarse latían alocadamente mis ganas de memoria: «Guarda, guarda —me iba

diciendo— todo lo que veas y oigas». Estaba en presencia de un hombre cuyo menor gesto no era ya original, sino raro, desusado, inasequible a cualquier referencia. Solo el que le ha conocido íntimamente sabe el cariño y el temblor con que escribo la palabra «feo». Pequeño de cuerpo, magro de carnes, se definía para el caricaturista con tres cosas: manos si no fuese un ángel hablaríamos de manazas, decía Rodrigo, ojillos y una barbilla que acaparaba la cara, ocultando el cuello. Luego... ¡Dios mío! ¡Qué ropa! Unas botas acharoladas, discretamente defendidas contra la insolencia del brillo por el ante gris, pantalón de corte, chaqueta larga y un inenarrable chaleco de fantasía nacido para un cuello de pajarita grande y bajo. Sin ironía, con una ternura que guardo en el recuerdo de las pocas cosas buenas, le ayudé a ponerse el abrigo. Era el momento culminante: «Por la noche me pongo siempre el sobretodo», decía...

¡Qué días sin noches los de su estancia en Madrid! Yo, pedante cosechero de noticias aprovechables, llevaba en la memoria un enorme fichero de preguntas. Era necesario sacar partido de la ocasión. Dios me perdone esa decisión antipoética y asesina para el niño grande que Viñes era. Sin saberlo, se vengó bien de mi osadía. Adiós proyectos de trabajo y orden. Ricardo nos ató a la barahúnda de los más limpios disparates. Joaquín, que le conocía muy bien, iba ya preparado para no ofrecer resistencia al rito. Ricardo tenía memoria *fabulosa* de niño: *fábula* no porque fuese mentira, sino por el colosal desorden con que cabalgaba sobre todas las fechas. Yo había conducido la conversación hacia el recuerdo de la polémica Debussy-d'Indy, materia que me obsesionaba entonces. Comenzó contando las andanzas de Erik Satie por la Schola Cantorum, ya eres mío, pensé y de repente, con una lógica implacable y de otros mundos, pasó a referir minuciosamente no sé qué hazañas de un tío suyo, «mi tío el general», como decía, poniendo en la frase un delicioso tono de provinciano orgullo. Así todo, Pablo Bilbao, que es capaz de gozar de ese mundo con solo mis pocos recuerdos, me cuenta una anécdota magnífica. La apunto como referencia a uno de los días más felices de Ricardo: aquel concierto en Bilbao, durante nuestra guerra, en el que, a consecuencia de un accidente de automóvil, salió a tocar con la cabeza vendada a modo de gran turbante, con aire de sultán.

¿A qué época pertenecía Ricardo Viñes? En uno de sus viajes a Madrid fue invitado por Radio Nacional para participar en uno de sus conciertos destinados a Hispanoamérica. Aceptó encantado, ya que el concierto era a las dos de la mañana y daba mucho gusto pasear después, casi al alba, por la Castellana. De un baúl, que solo Dios sabe cómo era, sacó unas fantásticas obras *fin de siglo*: habaneras, *cake walks*, anticipaciones de tangos, cosas americanas de sus años jóvenes. Con ellas, tres o cuatro cosas de la primera época de Albéniz. ¡Cómo gozó aquella noche! Joaquín y yo éramos felices ante su derroche de fantasía y de gracia. Por ahí quedan aún *Granada* y *Torre Bermeja*, impresionados en disco, verdadera maravilla de emoción perfecta, porque nadie ha tocado estas obras como Viñes. Yo creo que iban adheridas a su más honda entraña. Ricardo, después de permanecer cincuenta años en París, seguía conservando el acento y el gusto por la vida española de sus años mozos. Una

etiqueta complicada y ceremoniosa —¡sonetos que hacían feliz a Paul Valery!—, un regusto en la palabra arcaica (Joaquín me daba en el brazo cada vez que al comentar un libro decía «intitulado»), un atenerse sobre todo a épocas sin problemas y sin amarguras.

Su primer viaje a París lo hizo cuando aún no existía el pasaporte, y no pudo hacer el último en 1942, porque de sus bolsillos se escapaban irremediadamente todos los documentos y papeles. Hablarle de Consulados, de negociados de pasaportes era provocar en él una agudísima angustia. Resumía todos estos enojos en una sola frase de sainete: «Mañana tengo que ir a la Prefectura». Nos cogía del brazo y con una charla atropellada y colérica relataba sin tino la inexplicable y continua pérdida de sus papeles. Un detalle más de su último viaje a Madrid: él, como no sabía lo que en aquellos tiempos significaba encontrar un billete de ferrocarril, se fue a la estación de Barcelona con el *cabás*, el sobretodo, un libro de Astronomía —Viñes tenía sus inocentes ribetes de quiromancia— y media hora de anticipación. Cuando cortésmente pidió un billete de primera clase para el tren inmediato, el empleado de la ventanilla creyó ser objeto de una broma. Al enterarse Ricardo de las colosales aventuras necesarias para el logro de un billete, se dio cuenta por un momento de que su mundo era otro. Sus pocas tristezas venían de estos chapuzones pintorescos de realidad. Bien es verdad que él los dominaba poéticamente: llegó a Madrid en un asiento de tercera, sin haber podido pasar al coche comedor, sometido a una algarabía loca, pero llegó imperturbable, con la ropa como para una recepción, sonriente entre un mar de cestas, imprecaciones y llantos de niños. «¿Vendrá usted fatigado?», le dijimos. «No, nada de eso. La gente era muy simpática. Mucho ruido, eso sí», nos dijo. Un mes antes de morir, le vi en Barcelona. Estaba como siempre, pero yo me marché con una vaga sensación de tristeza incómoda: no sé por qué último capricho llevaba una gabardina nueva, que en él resultaba trágicamente anacrónica.

* * *

Rodrigo me contó un día cómo Ricardo escalaba ligero y alegre los ciento y pico escalones de su casa de París para recoger una obra que estrenaría inmediatamente. Sus lecciones, sus consejos, los daba espontáneamente: horas y horas en esa casa de París que no he conocido, llena de buenos cuadros, de libros, de versos que él copiaba en cartoncitos con rayitas paralelas, pues al escribir se le torcían las líneas como a un niño. Su primer viaje a Madrid, después de la guerra, lo hizo con un pianista joven, extravagante y genial —Arturo Benedetti—, guiados ambos por la batuta de Mendoza Lasalle. Ellos, Rodrigo y yo formábamos un quinteto de locos, sometido siempre a los inefables caprichos de dos pianistas. Benedetti tenía veinte años, triunfaba arrolladoramente, la gente se dejaba fascinar por un estilo maravilloso y por un virtuosismo de rayo; sin embargo, el abrazo más leal, la admiración más entusiasta la recibía de Ricardo. De aquellos días sin tino, pero con la emoción más pura en el

alma, salió el concierto más disparatado que puede recordarse: aquel concierto con cuatro pianistas, cuatro conciertos de piano y orquesta —una orquesta que jugaba al escondite con sus acompañamientos— y un concierto de Bach para cuatro pianos y orquesta. Ricardo, por primera vez quizá, se pasaba el día entero estudiando. Se le había atragantado un pasaje y sus dedos, acostumbrados a los vericuetos más raros, no sabían marchar por el camino matemático. Se vengó del concierto a su estilo: entre la estupefacción de todos, salió a tocar con papel —¿lección o capricho?— las *Noches en los jardines de España* y, en Bach, cuando Mendoza y los tres pianistas habían terminado, él dejó caer toda su fuerza sobre un *la* escandaloso y grave.

Cuando recuerdo su último concierto en Madrid, me cuesta mucho no llegar a la congoja. Miro ahora el programa y parece un homenaje póstumo. Ahí están, por orden cronológico, casi todas las obras que le fueron dedicadas. Ricardo tocó maravillosamente. La pluma, que hasta ahora ha marchado maravillada y suelta, duda, y se estremece aquí. ¿Cuál era el secreto de su estilo? «Transparencia», dijo Gerardo Diego. Así era Viñes; oír sus obras preferidas era asistir a la misma creación de ellas. Es forzoso olvidarnos de todo, de su misma persona, para valorar en intensidad esta grandeza y esta humildad (humildad: sal de todo intérprete, he dicho siempre) que nos daba las obras con una pureza maravillosa. Él rehuía siempre los pianos contemporáneos. Cuando veo todos los días este anacrónico y rebelde *Erard* de nuestro Seminario, pienso que era la marca favorita de Ricardo. Así, la emoción tenía su momento preciso, sin concesiones, sin dejarse vencer por esos *Bechstein* que, con las *Variaciones sinfónicas* de César Franck, nacieron ya con la miel en las teclas. Era siempre la obra cumbre para Viñes porque él realizaba plenamente la dosis de serafismo, de vuelo angélico que en ella vive. Las *Variaciones sinfónicas* parecían resumir el grado de pasión, de amor, que Viñes llevaba dentro. Si quisiéramos reunir obra e intérprete, tendríamos que explicar la gran paradoja humana del primer pianista español: un anciano con la inocencia y la inocente picardía de un niño. De esta manera, la palabra *transparencia* para definir su estilo resulta la más normal y la más perfecta. Junto a ella, la técnica se arrodilla. Sin embargo, Viñes podría haber sido un gran profesor, y lo fue en bastantes casos. Tenía una pulsación para dar relieve a todos los colores. Al comenzar las *Variaciones sinfónicas* de Franck nos dábamos cuenta de sus dotes extraordinarias. Me gusta más hablar de *dotes* que de *técnica*, pues Ricardo borraba en seguida toda penosa sensación de esfuerzo: la mano caía predestinada para el matiz más exacto.

* * *

Tenía una fe rotunda, alegre y niña. Los ángeles están desamparados muchas veces de nuestro recuerdo. Donde la palabra *ángel* quiebra dulcemente su afán analógico para acercarse a la más pura esencia, ahí está él. Una noche me habló largamente de las estrellas, Había yo ido a buscarle al Hotel París. Al lado está la gran

tertulia taurino-poética, orgullosa aquella noche de conocer a Viñes (¡Viñes y Zuloaga juntos, resumen colosal de la España que triunfó en París!). Ricardo no quería ir directamente al café; aborrecía ese trozo de la calle de Alcalá, sin escaparates y sin gente. Buscábamos, pues, el calor del bullicio y caímos directamente en esa noche madrileña que solo se palpa bien desde el paseo del Prado. Mi brazo conservará siempre el recuerdo de tres pesos leves y cordiales: los dos Joaquines y Ricardo Viñes. Con este, hablábamos siempre de las estrellas. Como si fuese pastor de ella o como si acabase de aprender una buena lección de Cosmología medieval, sabía sus nombres y sus caminos. Las veía desde arriba, dominándolas con su juego, como si fuesen tierra de un cielo suyo más alto. Los niños preguntan a las estrellas, los ángeles juegan con ellas, eso hacía Ricardo. Por eso la música que él interpretó tenía una matemática certera adquirida sin esfuerzo.

Nadie hablará de los amores de Ricardo Viñes porque se marchó del mundo —él tan epigramático y tan raro en sus gestos— con una blancura de nieve como testimonio de su gran alma. Al estudiar yo por primera vez la Ontología escolástica, supe con gran gozo una doctrina tomista sobre los ángeles: como no tienen materia, los ángeles no pueden reducirse a especies. Por eso no los conoce bien nuestra razón. En el margen de las cuartillas de mis apuntes yo escribía incansablemente el nombre de Ricardo Viñes. ¿Seremos capaces de olvidarle?

MEMORIA DE JOAQUÍN TURINA

Conocí a Joaquín Turina primero de vista, luego de singulares oídas, por fin de cariño, de grandísimo cariño. Primero de vista. Antes de empezar la guerra, desde mi venida a Madrid en 1927, yo estudiaba piano y algo de armonía con una discípula de Dámaso Zabalza —Sagrario Algara— y estudiaba —de verdad— música en algún corro o corrillo del Conservatorio —allí mandaba Argenta—, en los conciertos de Arbós y Pérez Casas y, sobre todo, en las críticas de Adolfo Salazar. Estas críticas eran tan esperadas como sorbidas: cuando el viaje al extranjero era insoñable, los discos caros y muy sucedáneos, Salazar era la noticia, la doctrina, la música inseparable de la cultura. Sí, *El siglo romántico* fue el gran libro de nuestra juventud —salió al mismo tiempo o yo lo pude comprar a la vez que *La rebelión de las masas*—, pero el aprendizaje era más real, más tenso, más bello a través de los largos artículos de *El Sol*: se llegaba a la música navegando sobre Ortega, sobre Morente, y Salazar era la música que dialogaba con aquel mundo; era el comentario al concierto cuando los grandes solistas venían a la Sociedad de Cultura Musical, cuando Arbós y Pérez Casas querían ponernos al día salvo en la Escuela de Viena, si bien la reducción sinfónica del *Wozzeck* se estrenara mucho antes que en París y cuando el comentario desdeñaba la tontería de la anécdota irrelevante, la pegadiza insistencia en los fáciles matices de la crónica, para hacer, en cambio, doctrina personal y comunicable sobre la obra. La creencia en lo que decía Salazar nos hizo girar muy justamente en torno de Falla y ser muy injustos con otros, con Turina, por ejemplo. Cantaba Lola Rodríguez de Aragón en sus primeros Conciertos con Arbós el *Canto a Sevilla*, de Turina, y nuestro saber *de leídas* típico de la juventud nos obligaba a oír desde la superficie. Conocía, pues, a Turina de vista, en el concierto, en algún que otro jurado del Conservatorio: nos parecía gracioso, pero casi como mínimo. Nada iba a ser para la historia del corazón.

Le conocí luego a través de singulares oídas. Durante más de la primera mitad de la guerra civil yo estuve en casa, sin salir, escondido bajo la defensa de un portero tan socialista como buenísimo y previsor. Cuando por los años, pasados los veinte, tenía que ser desertor, y, de clase media modestísima no podía soñar en la protección de una Embajada, compañeros de curso de la Facultad —adversarios políticos, pero afines en el mundo de la sensibilidad y de la cultura— hicieron conmigo lo que con tantos: salvarme. Imposible la salida de España por razones familiares, me *enchufaron* en la Intendencia de la famosa Brigada mixta 43, sabiendo bien, muy bien, que era mi ilusión pasarme, pero en forma de prisionero en batalla o corrida en pelo, precisamente por razones familiares. Estuve en el frente de Teruel, al que llegué en fecha de inicial primavera, pero de real y crudísimo invierno. Por aquel afán de pasarme sin que lo pareciera, también por muchísima curiosidad bélica —era una guerra que todavía me permitía ver iniciarse una carga de caballería y ser casi campeón de los trescientos metros con los pies en polvorosa ante el brillo de los sables— estaba mucho en primera línea y hasta fui citado como valiente. ¿Qué tiene que ver esto con Turina? Pues muchísimo. Era comandante de un batallón un músico

mayor antes, valentísimo, noble, idealista: él me enseñó lo que ahora sé de otra manera y que entonces fue primera costumbre de respeto y hasta de justificación del adversario y él, comandante Dorado, al saberme músico, me obligó a dar charlas tocando el piano —bastante mal, pero *chopineando* a gusto— para los soldados y me habló con entusiasmo de Turina, del Turina —atención— que para aquel rojo luchador era, muy por encima del crítico musical de *El Debate*, el profesor de Composición en el Conservatorio. Supe que desde allí le protegía, y cuando me vine a Madrid con papelería falsa y para meterme de lleno en los otros líos del combate romántico, seguí su consejo: leer, estudiar la *Enciclopedia abreviada de la Música*, de Joaquín Turina.

Autodidacta en todo menos en lo que me sirvió para poquísimo —el aprendizaje del Derecho— lo fui en el conocimiento de la música por dentro, en la primera técnica para el análisis de obras a través de ese libro, del que Joaquín Rodrigo ha hecho la más lúcida alabanza. Efectivamente: lejanías como la de Monteverdi, actualidades como la de Debussy o la de Strawinsky se acercaban a través de una sencilla, encantadora sabiduría. No se olvide que los escondidos, luego enchufados de la zona roja —fácil carnet de la CNT— teníamos —experiencia única de final de adolescencia y primera juventud— muchísimo tiempo para leer, absoluta vacación de exámenes: esa lectura era necesario paraíso después del susto por típico disparate de acción en la clandestinidad y además, proyecto para un mañana que creíamos hermoso, necesariamente hermoso. El libro de Turina, aunque en tantos casos no hubiera partitura ni disco, era *estudio* dentro de las horas de tanta lectura gratuita.

El bueno de Dorado, zahorí bien pronto de cómo yo pensaba, me dijo por carta que fuera a una conferencia de Turina, obligado a ella por el miedo, por la amistad y por la promesa de pago en especie —oro para entonces— de pan de chusco y caja mediana de botes de leche condensada. ¡Pobre Turina el de aquella conferencia-concierto, un Turina exangüe, sueño de su sombra, aburrido de sus palabras, escéptico de sus oyentes, codicioso de la cadencia!

Sí, pero yo vi algo que era distinto: aquel cuerpo de fantasma tenía unas manos grandes, perfectas, discretamente cuidadas y su ser, su alma que también debía estar casi como volando, eran realidad de manos, de solo manos tocando de manera que parecía milagro, tocando, recuerdo, *Evocación*, de Albéniz. De oídas, de lectura y de vista, comencé tímidamente a llevarle la contraria a Salazar: aquello no era *algo*, sino *alguien*. «Pero se morirá con muerte de espectro», me decía yo volviendo a casa, en una de aquellas noches maravillosas, Dios quiera que irrepetibles, porque la guerra prohibía la luz de los faroles, la luz que podía salir de los balcones abiertos, y la ciudad, el rincón de mi barrio junto al Retiro, con silencio si las armas callaban, con silencio absoluto a veces, con luna llena, dueña y sin rival, con los pasos contados y como cantados, era mundo distinto.

Terminada la guerra, David Jato me hizo *Jefe de Arte* del SEU de Madrid. Me apoyó en los pocos meses de actividad —de abril a septiembre— en el Conservatorio,

que era mi mundo. Su Director, Antonio Fernández Bordas, pronunció para las fiestas de liberación el mismo discurso —*suenen las campanas, vuelen las palomas*— que dijera para exaltar a Primo de Rivera y a la República, y nos dejó trabajar, seguro en su vieja marrullería de que en aquella casa todo volvería a los viejos cauces. Y, tristemente, tuvimos que darle la razón. Pero ya entonces pude hablar personalmente con Turina, aunque no en su casa, sino en el Ministerio. Estaba todavía convaleciente de las hambres de la guerra en Madrid —yo no sabía que de verdad era enfermo incurable—, su voz era de pájaro, su andar casi arrastrado, pero ¡qué lúcida bondad, qué gracia, qué risa de tan buena ley! Reía al decirle yo mis rabias por la vejez del Conservatorio que tan tarde, en 1931, le había llamado. Se reía de sí mismo al verse camino de la crítica musical del *Dígame*, pues suprimido *El Debate* quedaba el *Ya*, pero con José María Franco como crítico musical. De aquella entrevista salí conquistado porque él, pura generosidad, no quería conquistar nada en una época —rubor da recordarlo— en que a los jóvenes con mando pequeñito, pero señalándonos para mando grande se nos daba una inmensa cuando no inmunda coba. Desde el Conservatorio quisimos contribuir a la reactivación de la vida musical madrileña: conciertos de jóvenes en el Instituto Cardenal Cisneros, conciertos con orquesta propia en el Círculo de Bellas Artes, conferencias, afán de estreno. Turina, ya Comisario de la Comisaría tripartita de Música —él, Otaño, Cubiles—, y, a su manera, guiado solo por la simpatía, comenzaba a tender las redes para su obra, la de la Comisaría.

Ni en la Universidad ni en el Conservatorio había tenido yo *maestro*; profesores sí, y admirables y admirados, pero no esa paternidad cercana, no solo intelectual, pero no esa autoridad que exige porque confía y abre caminos. Después de uno de esos conciertos le acompañé hasta su casa. Era bien cerca, pero tenía que andar despacio y se apoyó en mi brazo. Él, no sé por qué, me creía vasco y creía mi gordura fortaleza de chicarrón norteño. Y despacio, muy despacio, me iba diciendo penas que pugnaban por hacerse esperanza: una ley para Conservatorios, una auténtica Orquesta Nacional, una garantía para la permanencia de la música de cámara. Veía sobre mi brazo aquella mano cordial, grande, mucho más joven que el paso y que la voz, y era como si llegara hasta el corazón para cogerlo, aprisionándolo con su dulzura y con la sabiduría de las palabras.

De repente, al terminar septiembre de 1939, con solo veintidós años, comienza con ventura insospechada mi promoción literaria. En los exámenes *patrióticos* de esa convocatoria de septiembre yo había terminado mi carrera universitaria, que la hice bien, como *empollón* que fui siempre, pero a contrapelo de mi vocación, que era la música y escribir. Escribo ventura *providencial* porque siempre predico el que una *oración vital* nunca desoída es la fidelidad a una vocación, si se lleva mezclando el sacrificio con la nostalgia. A mí, adolescente, viviendo en casa de modestísima clase media, con el bachillerato terminado antes de tiempo, con memoria fabulosa, no se me podía permitir que fuera músico, que fuera escritor: me hubieran permitido lo

primero de ser claramente inútil para otros estudios, lo cual parece inconcebible, pero es así. Sin rebeldía, ofrecí otra cosa y la cumplí: todos los tiempos libres, todos los tiempos para el ensueño se repartían entre el piano y las cuartillas, y como el peligro estaba claro, mis padres no me dejaron seguir examinándome en el Conservatorio. El premio al sueño y al trabajo de las horas libres llegó precisamente cuando me vi abogado sin ilusión y sin proyecto: un artículo de colaboración espontánea, escrito con la pena de la marcha a Buenos Aires de Manuel de Falla, me valió ser ya crítico musical de plantilla al día siguiente. No supe dar gracias a Dios, porque entonces vivía muy lejos de él: luego entendí que había sido recompensa.

Bien, a los pocos días me fui a ver a Turina. El barrio, la casa, de lo más señorial y elegante: Alfonso XI, 7. Pero el ático era entonces lo más modesto de esas casas. Esperé en el recibidor modesto, pero simpatiquísimo por las colecciones de soldaditos de plomo en las vitrinas. El despacho de Turina estaba a la entrada del pasillo, primera puerta a la derecha. Cuando salió, yo no pude mirarle porque de arriba, de lo alto de la puerta, venía como el mejor saludo la dulce sonería de unas varillas argentinas, juguetonas. Han pasado cerca de treinta años y ese sonido será siempre campanilla interior, sonido-memoria, sonido-ternura, sonido-nostalgia, porque creo que allí está el resumen de lo que Turina fue para mí y para otros: paz alegre, sonrisa como bendición, fortaleza hecha primor, modestia iluminada y, sobre todo, seguridad de corazón caliente, generoso, agradecido, menesteroso sin pedirlo de tenerlo entre las manos de otros.

Me pasó al despacho, pequeño, ordenadísimo; antes de ver la azotea —sueño de patio sevillano—, yo estaba conociendo la Sevilla de Turina, pues en el despacho estaba, presidiendo, un Cristo, una Macarena y una Giralda de plata. Libros, muchos y buenos, con todo Galdós claramente leído, piano vertical, mucha partitura con su caligrafía hermana de la sonería, sillón cómodo. Me dijo, sin casi preámbulo, que estaba asustadísimo de los rumores sobre mi entrada en la política activa —el bueno de Cañabate ha contado los rumores de mi Gobierno Civil y hasta de subsecretaría, que todo era posible entonces— y que ser crítico musical era comprometerse a lo contrario. Y lo insoñable: que sí, que debía hacer política, pero *política musical* y que, después de haber hablado con Rubio y con Lozoya, no tenía ya más remedio que ser secretario de la Comisaría de la Música. Lo primero, después de decirle confuso y feliz que sí, no fue hacer planes, sino llevarme pasillo adelante a saludar a toda su familia: a Obdulia su mujer, al hijo médico, al hijo pintor, a las hijas preparándose para funcionarias. Salió el cañero con la manzanilla y yo ya no pude pedir más: tenía maestro, amigo y *obra*.

Joaquín Turina hizo familia de los amigos constituyéndonos, con nombramiento y fotografía, *sobrinos*, músicos todos, ya tan célebres como Lola Rodríguez de Aragón, ya recién salidos de su clase del Conservatorio como Remedios de la Peña. Familia: era un convaleciente de la guerra civil, pues si bien, justo es recordarlo, esa guerra no había sido demasiado sangrienta entre músicos, la pequeña, pero permanente guerra

civil de una familia muy mal avenida por rivalidades, pequeñeces, provincianismo, necesitaba de un maestro y *mayor* como Turina, olvidadizo de rencores, seguro de sí mismo y de su valor, con historia de mucho cariño por parte del público. Aunque luego he de volver sobre el tema, debo decir que Turina supo ser grande para ver a los más íntimos, a mí a la cabeza, en los ensayos y en la crítica, poner en las nubes de la admiración máxima al ausente, al casi exiliado Manuel de Falla, cuya marcha definitiva a la Argentina quiso evitar Turina que, pasicorto, pero firme en el andar, fue generoso para visitar, para hablar con quienes podían remediar el desaguisado, en verdad inevitable por tantas razones.

Con Turina tenía *obra*: terminado el absurdo de la Comisaría tripartita, era posible dar un cierto orden a la música española, orden que era ya proyecto desde los famosos artículos de Adolfo Salazar. Se recuerda, lo primero, la estabilización de la Orquesta Nacional, pero creo, sinceramente que lo primero y fundamental fue el intento de una *política musical* sobre los problemas permanentes. Debo recordar la organización de los Conservatorios, obra personalísima de Turina, ordenación *abierta* eficaz en ciertos aspectos, menos viva en otros por dificultades económicas, sí, pero no menos por la presurosa vuelta a la rutina en tantas cosas. Turina, sin caciquear, pero con la autoridad de su palabra, abrió al Conservatorio el horizonte absurdamente inédito, el del *lied*, siendo protagonista Lola Rodríguez de Aragón, capaz, y por Turina, por todo un afán de mundo nuevo, de dejar una vida más total de concertista por la creación de una auténtica escuela de canto que hoy es indiscutible gloria española.

En esa *política musical* estaba el lazo permanente con Barcelona; enfermo, Turina hizo el viaje varias veces para crear los vasos comunicantes por los que discurría el piano de la Academia Granados-Marshall, pero no menos el definitivo empuje y como bendición para la batuta de Eduardo Toldrá, que todavía en nuestro primer viaje tocaba el violín en el café del *Oro del Rhin*. Manejando cuatro perras se integró en *política musical* el capítulo de las subvenciones, capítulo parecido por la pequeñez y por la interior intriga, a las concesiones de carreteras locales del viejo parlamento; la *política musical* consistía, fundamentalmente, en *condicionar* la subvención al servicio de la música española, pero no menos en el apoyo personal que para tantos suponía la aprobación de Turina. Un ejemplo, en todo el panorama de la música en verano solo la Quincena musical de San Sebastián, gracias a Ferrer era algo importante en la música sinfónica y en la ópera, apoyada esa Quincena desde Madrid, con apoyo de poco dinero, pero con muy significativo apoyo moral que suponía patrocinio de vigilancia y de futuro asegurado poco a poco. Era también *política musical* la presencia en la pequeña vida literaria que comenzaba a salir de la desolación. Había dos centros vivos, incomprensibles para el mundo literario de hoy, necesarios entonces: la famosa tertulia del café *Lyon d'Or* y la academia poética *Musa musae*. Fue Turina a la primera, pero vivió, sobre todo, la segunda, donde amablemente pontificaba Manuel Machado; en una de sus sesiones estrenó *En el*

cortijo, obra pianística de gran belleza que luego pasaría a tan buenas manos como las de José Cubiles.

Al terminar la guerra, vuelve a hacerse viva, con polémica y todo, la dualidad de las dos orquestas sinfónicas madrileñas que bien podrían llamarse *nacionales* porque cada año, en primavera, su excursión indispensable a provincias era la esperada cadencia de Filarmónicas y Culturales. En otra *memoria* hablo en ese tema de lo que tuve cerca y quise tanto: Pérez Casas y la Orquesta Filarmónica. La vida y la polémica entre las dos orquestas se reanuda a pesar de la orfandad de la Sinfónica a la muerte de Fernández Arbós. Hay entonces, claro está, la primacía indiscutible de Pérez Casas, todavía sesentón, lleno de fuerza real y de inventados alifafes. Es cierto, sin embargo, que la Sinfónica conservaba su clase, que hacía del concierto *acontecimiento* cuando la dirigía Freitas, por ejemplo, y que incluso se lanzó muy a la pelea cuando Enrique Jordá inauguró con ella o por lo menos hizo costumbre lo que con Arbós fue excepción gloriosa: dirigir de memoria, con gestos preparados y versiones de espectacularidad aprendida diligentemente en el disco. Iba a la deriva, en cambio, la Orquesta Clásica que durante mi adolescencia suponía algo. Se heredaba, en primer lugar, las mañanas de domingo en el Monumental, un sucedáneo nacido de la carestía de los alquileres de locales —la hora de la música hasta la del aire libre, es la vespertina— que se convierte en *constante*, en institución de la vida musical madrileña con su mucho entusiasmo, pero no menos con una resistencia a la novedad que solo Arbós pudo vencer teniendo como timbre de gloria el estrenar en España *Le Sacre*, de Strawinsky y escoger para su jubileo el estreno de la *Sinfonía de los Salmos*; se heredaba también el empaque, la altísima dignidad de los conciertos de Pérez Casas en el *Español*, nada subidos de precio y muy especialmente cercanos a lo más inquieto de la juventud universitaria.

¿Para qué, entonces, una Orquesta Nacional? Existía al principio de la postguerra, pero existía artificialmente combinando las otras dos para *gastar* una subvención, para mantener la típica *política de prestigio* y hasta para justificar el mínimo tinglado burocrático de la Comisaría tripartita. Era artificial, además, porque no la querían los llamados a empujarla, casi todos, porque cada uno seguía centrado en su preferencia y en su razonamiento polémico: Baste recordar que el P. Otaño, Comisario de la *tripartita*, era el Presidente de la Orquesta Filarmónica, que Víctor Espinós, decano de la crítica musical madrileña, era el Presidente de la Sinfónica. Más importante aún: Dentro de las mismas orquestas, el grupo de influyentes *mayores*, fundadores algunos, inseparables de su orquesta hasta en la vida privada, veían con escama un futuro distinto. En una palabra: la casi totalidad que hubiera votado por hacer *nacional* a su orquesta preferida con exclusión de la otra, mantenía públicamente la solución de conservar las dos, y con su rivalidad, repartiendo las subvenciones; algún que otro presumido votaba por hacer una orquesta nacional..., pero de cámara. Sin historia, sin director, sin dinero y con enemigos dentro, el hacer algo efectivo, el convertir el artificio en institución contaba con la desaprobación o la desgana.

Querer de verdad la Orquesta Nacional la queríamos Turina y yo, con algunos de los más jóvenes músicos del grupo que trabajaba y soñaba en el Conservatorio, en él, quien hoy mismo es el entusiasta y exacto archivero de la orquesta, coleccionista de sus programas, ese violinista, Luis Alonso, con quien tanto quisimos en aquellos meses lo que otros veían como disparate. Querer la Orquesta Nacional era prever el futuro, la inevitable crisis profesional de la vida de los músicos, la crisis del Conservatorio, la profunda revolución que iba a traer consigo la era de las grabaciones. Pero era bien difícil el cariño, porque en estos tiempos de vacas muy gordas para ciertas cosas no son los de las flaquísimas: Subir como subimos cada año la subvención, acabar con la duplicidad, llevar un concurso-oposición del que no recibimos disgusto apreciable, fue el empezo realizado de Turina, imposible, justo es recordarlo, sin la ayuda inteligente, eficaz, *técnica* de Jesús Rubio, entonces Subsecretario de Educación Nacional, pero jefe de hecho, con plenitud de poderes, para todo lo referente a la música.

Haciendo historia, puede parecer que esos años de la Orquesta Nacional, hasta que fue posible su dirección por Pérez Casas, fueron años útiles para el futuro y nada más. Debe decirse lo contrario, y basta repasar los programas. La programación de la Orquesta Nacional quería marchar a la par de lo que en aquella época era lo más urgente en la vida cultural española: realizar, en lo posible, la continuidad. En lo posible: No se podía contar con toda una generación de músicos, irremediamente en el exilio, pero sí debía ser posible que ciertos ausentes —Falla, Halffter, Esplá— no se convirtieran en exiliados. Hacerlo era, además, servir a la verdadera música española: Era continuidad en el homenaje a la persona y era continuidad de una *línea* en la composición montar y de qué manera —una verdadera creación en compañía— *El Retablo de Maese Pedro*. Para dirigirlo vino desde Lisboa Ernesto Halffter, viaje que sirvió para normalizar su situación administrativa: Por ser director extraordinario de Falla, por atraerle con la batuta para que compusiera, se podía pasar por el sendero fastidioso de sus pretensiones de director *general*. Eran, sí, otros tiempos, pero aún no exigiendo a la batuta lo que hoy parece indispensable, Pérez Casas, Arámberri, Freitas tan cercano, eran directores importantes.

Exigía la *continuidad* enlazar con la música europea también en el exilio obligado por la guerra. Ernesto Halffter, que hubiera dirigido tan campante *Parsifal*, nos era de verdad útil por su espíritu para que, a su manera, estrenase tcmpranísimamente *Juego de cartas*, de Strawinsky o la versión sinfónica de *Matías el pintor*, de Hindemith. Era también *continuidad* contar con uno de los mejores intérpretes del impresionismo francés, Freitas, que entre Sinfónica y Nacional colocó definitivamente en el repertorio de la apoteosis dominical y mañanera *El Mar y Dafnis y Cloe*, sin olvidar que él fue, después de muchos años, el que reinstalara *Tristán* en el repertorio del corazón. Poco era, pero algo era llevar la Orquesta a Bilbao, a Lisboa, a San Sebastián: viajes todavía románticos, de poca dieta, de mucha alegría y de *nueva continuidad* en los destinatarios. Se creía entonces en lo que luego, con las vacas en

buen pasto, pudo ser realidad y que solo ha sido muy a medias: el servicio a las provincias de la Orquesta Nacional, el hacer verdadero el calificativo. Viajes románticos: tuvo que esperar Pérez Casas a los setenta años para viajar en la hoy consueta comodidad del coche-cama.

Más que continuidad fue la creación de lo que hoy es la Agrupación Nacional de Música de Cámara, llamada, sin más, *quinteto nacional*. La creación era continuidad porque, desde 1863 nada menos, Madrid conocía la corta vida de cuartetos que empezaban con el mayor de los entusiasmos y terminaban en la cadencia del desengaño. Luego, cuando al comenzar el siglo se funda la Sociedad Filarmónica, y más tarde la Sociedad Cultural, la venida de excelentes, de primerísimos cuartetos, famosos en el mundo entero, era ventaja y perjuicio. Ventaja, porque se oían maravillas; inconvenientes, porque la música de cámara era solo *acontecimiento* en lugar de ser buen pasto cotidiano del mejor grupo de aficionados. Por esto, en Madrid y en Barcelona, violinistas como Rafael Martínez y Eduardo Toldrá derrochaban paciencia y entusiasmo para constituir un centro estable.

En la inmediata postguerra, quisimos un grupo que el Ateneo, de historia tan agitada, pero tan entrañada en la vida madrileña, no cambiase, en lo posible, de carácter *cultural*. Nos pareció lo mejor volver a su viejo estilo de señorío con unas sesiones nocturnas, que, al ser de etiqueta obligada, se hicieron el gran lujo del Madrid depauperado y convaleciente. Para ellas instituímos un grupo de música de cámara, con nombres de primera categoría reunidos en casa de Juan Antonio Ruiz Casaux, el gran violoncellista que por dedicación, afán y archivo era el llamado a ser primer protagonista. Cuando en una noche de primavera Iniesta, Antón, Meroño, Casaux y Aroca terminaron su concierto con el quinteto de Schumann, creímos logrado el primer gran paso. Era la continuidad.

Fue el segundo paso, el definitivo, primero en la historia profesional de la música española: garantizar esa continuidad. Primera garantía: que como en Viena, los cinco, salvo Casaux, eran *cabezas* de la Orquesta Nacional. Segunda garantía: que la Agrupación Nacional tenía personalidad propia encarnada en una subvención cuya cantidad, para aquellos tiempos de vacas muy flacas, tenía real importancia, suponía verdadero sacrificio por parte de la Dirección General de Bellas Artes. En esta *memoria* debe estar muy en primer plano la gratitud al Marqués de Lozoya, y la gratitud a la rapidez expeditiva con que Jesús Rubio, nada más terminar el primer concierto del Ateneo, planteó definitivamente la *oficialidad*: a los pocos meses, no ya en el Ateneo, sino en el recogido, delicioso teatro María Guerrero, comenzaba la historia de lo que hoy vive, con ciertos cambios —retiro de Casaux, marcha de Iniesta y de Enrique García—, pero insisto, con las bodas de plata bien cumplidas, algo absolutamente insoñable en los años anteriores.

En muy poco tiempo, el quinteto nacional hizo el repaso de todo el repertorio. Casaux, muy inteligentemente, dijo que era necesario crear *las quintas sinfonías de la música de cámara*, es decir, obras instaladas plenamente en la memoria del corazón:

de aquí la insistencia en el quinteto de Schumann, en los cuartetos con piano de Brahms y de Fauré, en el mismo Dvorak. Luego, la insistencia en la espina dorsal: Los cuartetos de Beethoven. Era la continuidad renovada: Continuidad, porque la *constante* de la vieja, ejemplar Sociedad Filarmónica fue la frecuente audición íntegra de los cuartetos de Beethoven; renovada, porque ahora eran españoles, profesores madrileños quienes daban esa audición íntegra como antaño lo hicieran en Barcelona Eduardo Toldrá con el cuarteto *Renacimiento*. A pesar de la llamada *pereza solística*, de Enrique Aroca, se contribuía muy bellamente a la novedad sinfónica de entonces —el redescubrimiento de Brahms— dando las sonatas de violín y piano. Casaux, a pesar de mil presiones, no quería abordar y no abordó Bartok —hubo que esperar a mi etapa del Conservatorio con el Cuarteto Vegh—, pero, eso sí, instaló muy bien en el público los cuartetos de Debussy y de Ravel.

La creación *estable* de la música de cámara tuvo una consecuencia transcendental que quiero recordar con cuidado: el panorama abierto a los compositores españoles. Era lógico que casi todos ellos tuvieran un cuarteto como *obra de juventud* —así Guridi, Usandizaga, Arámbarri, Toldrá, Molleda—, pero en casos como el de Guridi su *segundo* cuarteto, obra de espléndida madurez, era fruto de la muy apasionada solicitud del quinteto. Algo parecido ocurre con Muñoz Molleda. Y no digamos lo que el Quinteto supuso para un compositor como Conrado del Campo, quien a través de una visión *poemática* de la música de cámara, a través del originalísimo intento de hacer *íntima* la extraversión de Ricardo Strauss —el proceso que no han estudiado sus ilustres discípulos, profesores luego—, pudo centrar en ella sus últimas y más íntimas ilusiones: en el último retrato que tenemos de don Conrado, pocos días antes de morir, se le ve trabajando sobre el Quinteto, corrigiendo la partitura después de una audición en su propia casa. En la historia del Quinteto Nacional en esta época hay unos programas muy significativos, mejor dicho, una *serie*: aquella en cuya segunda parte Lola Rodríguez Aragón daba un ciclo de *lieder* correspondiente al autor escogido, Schubert, Schumann, Brahms, Fauré. Eso era continuidad y novedad a la vez. He demostrado en mi Historia del Conservatorio cómo en esa casa, cuya formación es debida a la pasión por la ópera italiana, no hay *escuela* auténtica de canto hasta nuestra postguerra. Fue, es importantísimo, que esa escuela arrancara de una intérprete que por intuición prodigiosa y verdadera sabiduría musical había escogido como magisterio y cabeza de escuela el estilo de Elisabeth Schumann. Escribiendo esta *memoria*, oigo los discos más queridos y buscados de Londres, esos que pasan al microsuro lo mejor de las viejas grabaciones de la Schumann: Al oír ese Schubert, pero no menos al oír *El caballero de la rosa*, palpamos lo que es una cabeza de estilo, lo que en España fue la gran novedad de juntar la máxima transparencia, la máxima pureza, sobre una vitalidad extraordinaria. Estudio todo eso en mi libro sobre el *lied*, pero aquí es necesario recordar cómo en esa época que culmina con el éxito internacional de María Morales, empieza *otro mundo*, no reducido al *lied* —ya eso solo hubiera sido importantísimo—, sino a todo el canto,

ópera italiana incluida.

En la política musical de esta época es indispensable señalar lo que significa el nombre de Joaquín Rodrigo. Nunca he creído que una propaganda en arte pueda crear sobre lo mediocre. En estos mismos años, la Alemania nazi, con todos sus compositores importantes en el exilio, con toda la música judía prohibida, se esforzaba en inventarse compositores significativos. Señalo esto para decir que si el silencio de Falla, la pereza de Ernesto Halffter, la lejanía de Oscar Esplá, el exilio general de toda una generación pudieron favorecer la triunfante soledad de Joaquín Rodrigo, basta certificar lo que hoy mismo significa el *Concierto de Aranjuez* para desmentir a los malos intencionados, más bien a los tantos doblados de mala intención, que nos acusan de haber *fabricado* artificialmente a un compositor. Me puedo remitir a otros trabajos míos sobre Rodrigo: Basta ahora decir que en unos años de dirigido y a la vez como desatado neorromanticismo reaccionario, las obras de Rodrigo, salvo alguna excepción *politizada* —me refiero concretamente al *Concierto Heroico* para piano y orquesta— fueron entonces no ya *primeras* en el mundo español, sino hondamente significativas en el panorama europeo. Ahora bien: es política musical y creo que de la buena impulsar, empujar, yo dirigía hasta *exagerar* —en este caso como en el de Salazar respecto a Halffter, la sana *exageración* consistía en crearle los *sueños*, el sitio de gran altura, adelantándose al mismo compositor— lo que debía ser cabeza de una renovación. Pero debe también recordarse cómo los primeros conciertos de la Orquesta Nacional apuntaban hacia otros nombres que pudieron evolucionar hacia mayores honduras, y debe recordarse, sobre todo; que de estos años es la más hermosa de las obras orquestales de Guridi —*Diez melodías vascas*— y su mejor cuaderno de canciones, el de las *castellanas*. Debe recordarse eso y no menos el viaje frecuente a Barcelona para reafirmar a Mompou la muy exigente fidelidad y sería injusto no decir que fue *maestro* el mismo Rodrigo, el Rodrigo crítico musical, en ese entusiasmo por el hondo y exquisito compositor.

Y ahora, tirando por la ventana modestias falsas, debo responder a cosas escritas por otros y a tentaciones que acechan en el mismo recuerdo: ¿No es obra mía, todo eso más que de un Turina complaciente, envejecido, enfermo? Resueltamente, no. En primer lugar, porque en lo que llamamos *política musical* había una herencia clarísima, detallada: Lo que trabó en libros, ensayos y artículos el maestro Adolfo Salazar, y que la pomposa y dividida *Junta de música* de la República no pudo realizar. Aun así, capítulos de ese programa, del que yo me sentía discípulo, quedaron no ya sin realizar pero ni siquiera iniciados. En la *política musical* de estos años hay un triste fallo: El del género lírico. Es irritante —no *todavía hoy* sino *precisamente* hoy, por lo que está ocurriendo con el teatro de la ópera— que una época de vacas pletóricas en lo que respecta a construcciones, no se quisiera, deliberadamente, incluir el levantamiento de la ruina que era el Teatro Real. Piénsese además que la tónica arquitectónica de esas construcciones era la triunfalista del derroche: como

demostró Turina en su exposición escrita al Ministerio, rehacer el Real era, económicamente, pequeño capítulo al lado de tanto mármol innecesario, y la ópera, todo el mundo de construcciones para la música, aparecía como un apéndice, si aparecía, de lo que pudo costar, por ejemplo, la llamada Escuela de Estomatología. Se estrelló Turina, no ante el presupuesto, sino ante una empecinada, tozuda visión político-cultural que emitió repetidamente el dictamen de que la ópera, de manera especial la italiana, era ya algo que necesitaba con urgencia el certificado de defunción.

Del dolor de todo eso fue protagonista, esencialmente, Joaquín Turina: Llegó a presentar su dimisión, no se la admitieron, le doraron la píldora con promesas, con señalamiento de etapas y también, justo es decirlo, con un sincero, profundo respeto a la persona, tan sincero, tan profundo porque no era adulación, como para conmovier a un corazón tan delicado como el suyo, tan sensible no al halago, sino al respeto y al afecto. A lo que voy y es lo importante ahora: No solo una obra, sino todo un clima de creaciones de esa obra fue posible por la dirección de un auténtico *patriarca*. Hombres, músicos de sus años los ha habido, está a punto de haberlos, pero sin el patriarcado y, por consiguiente, sin crear ese clima. Turina, enemigo, odiador de la adulación, tenía, sin embargo, una muy honda seguridad en su obra de compositor: Cuando al compositor de su edad se le ve afanoso de justipreciarse y, sobre todo, afanoso de proclamaciones externas, malo, porque es síntoma de insatisfacción interior. La llamada *generación de la República* fue injusta con Turina, quizá porque le dolía su seguridad; Salazar, desde el solo respeto, fue injusto también, y lo fue especialmente, y no solo con Turina, cuando reservó lo mejor de su palabra, de su madurez para la línea Falla-Halfpfer. Turina, que casi tenía tentación de soberbia por incapacidad de sentir envidia, olvidó la injusticia. Bajo su mandato, con mi pluma también, no cesaron los homenajes a Falla.

Era *patriarca* por una honradez, por una pulcritud llevada al máximo: Quien vivía muy modestamente —solo a poco de su muerte comenzaron a llegar las sumas importantes por derechos de autor en el mundo entero— me riñó de verdad e impidió algo tan barato —es verdad que entonces era desacostumbrado— como un sencillo copeo, pero pagado por la Comisaría, en honor de Von Benda, y la riña era por el miedo de pensar que le vieran *faroleando*. En cambio, en ocasiones importantes — recuerdo ahora mismo la dulce y organizada presión en torno a Eduardo Toldrá para que se quedase en Madrid— invitaba a comer, pero en su casa, con los suyos, y era siempre generoso de *su* manzanilla y el tintineo de los vasos altos en el cañero era como el diálogo en repiqueteo con el campanil en lo alto de la puerta de su despacho. Resumen: En el homenaje a los otros, y teniendo que perdonar tanto a algunos, siempre el primero. Curioso recuerdo: Turina, hombre de voz baja y locución reposada, tenía cierta retórica no altisonante, pero sí con su poquito de énfasis al ofrecer un homenaje, y hago *memoria* para evocar la sorpresa de muchos ante aquel discurso espléndido en la sobremesa del homenaje a Pérez Casas al cumplir los

setenta años.

La obra que se hizo tenía, sí, su amparo por comienzo y su aprobación por remate, pero nunca faltaba en el desarrollo de la trama la otra condición del *patriarcado*: La experiencia. Seriamente enfermo, no faltó a ninguno de los ejercicios, a ninguna de las reuniones para resolver el concurso-oposición que hizo real la Orquesta Nacional. Años más tarde, ya casi camino del Seminario, asistí a algo sencillo, pero inolvidable: al diálogo Turina-Pérez Casas sobre la distribución de puestos en la Orquesta Nacional, el diálogo de las dos grandes experiencias. Yo solo sé cómo un detalle sobre mis críticas era enseñanza encarnada: «Maravilla *La Mer*, de Debussy, sí, Sopena, pero mira cómo ese final espléndido no hubiera sido posible sin heredar el cromatismo de César Franck». Su *experiencia* le hizo insistir sobre Ricardo Viñes el pianista del impresionismo, para que escogiera en el concierto con Pérez Casas las *Variaciones Sinfónicas* del mismo Franck.

Turina sabía muchísimas cosas, pero las decía como las dice en sus libros, de la manera más sencilla. He escrito esta *memoria* muy despacio en tiempo de vacaciones, pero solo a cuartilla por día: Era lo que él hacía, fue siempre su consejo y de ese consejo he sido discípulo para los trabajos más queridos. Andaluz era Turina, sí, pero uno de los capítulos de su señorío estaba en la exquisita puntualidad, cortesía y cariño hacia los demás: Una pluma de muy altos vuelos culturales, la de José María Claver, descendió una vez, planeando, para describir cómo todos los días, a la misma hora, se veía a Turina, a pie, con su cartera de trabajo bajar y subir la calle de Alcalá camino del Ministerio. A veces, yo lo sé, era *vía crucis*, porque el dolor de la enfermedad de Turina se localizaba como agudísima punzada en el pie. La convalecencia del ataque y la convalecencia del calmante fortísimo algodoneaba su paso, lo hacía más difícil, pero el pequeño y real heroísmo de ser puntual era para él *más vida*. Siempre me pregunto cómo, tan enfermo, tan débil, podía tocar el piano, su difícilísimo piano, de modo tan grande, rotundo y a gusto: Yo le pedí que para una conferencia mía volviera al piano de las *Danzas fantásticas* con el fin de enseñar su esencia a las batutas, ¡y qué concierto, qué sonido, qué grandeza! No sé, el misterio y su poco de razón abarcable, el signo del hombre y de la obra, inseparables, estaba en sus manos frescas, cuidadas y bellas hasta el final, grandes, modeladas por su piano, pero como azuladas por sus canciones.

Fue, pudo ser *patriarca* por su inmensa, apacible, serena, honda bondad, bondad en el sentido machadiano de la palabra. A veces la tan bella y significativa palabra *patriarca* parece como si hiciera referencia a una bondad anodina, blanda, maleable, pasiva. No era así el caso de Turina: Era la suya una bondad activa, que nos hacía buenos, que nos quería por lo mejor de nosotros mismos. El hacer *familia* de los amigos —¡en años de moda política del tuteo cuánto me costó obedecerle por ser *sobrino*!— era obra de esa bondad activa que necesitaba de la cercanía para influir. Era bueno Turina porque a pesar de los años, de los sufrimientos y de las injusticias, conservaba intacta, fresca, la capacidad de admiración: Él, sin retórica, sabía alabar a

los cercanos, era de verdad un premio maravilloso oír esa alabanza que no podía ser adulación, alabanza, como todo lo suyo, minuciosa, indicando cómo, despaciosamente, en sus soledades, él iba amasando las razones. Yo le dije un día con el lirismo desbordante de la juventud, respondiendo a su queja de no tener tiempo de leer, «es que tus horas de lectura las empleas en repasarnos con el alma cada palabra, cada gesto». Él, en andaluz, respondió lo mismo que *El Guerra* a no sé que poeta: «Algo hay de eso». Bondad, sí, para los íntimos, pero los que no lo eran acudían también a beber de esa fuente clara: Los compositores, los músicos de la Nacional, los del Cuarteto. Bondad activa: en la primera serie de los cuartetos de Beethoven, Turina los oyó desde su palco del María Guerrero, pero cuando llegaba la ardua dificultad de los últimos se iba a la primera fila de butacas sabiendo lo que su presencia significaba. Sus críticas musicales de entonces son la antología de esa bondad activa: La crítica del estreno del *Concierto de Aranjuez* la hizo en forma de carta a su *compadre Manuel de Falla*, diciéndole que la gran línea no estaba interrumpida.

Inseparable de la bondad, la sal y la levadura de esa bondad, la gracia fina, finísima del andaluz. De todo lo anterior podría surgir la falsa silueta de un cierto senequismo estoico, de una cierta realidad de bondad como indiferencia, como lejanía. Nada de eso, ni siquiera físicamente como en Manuel Machado, tan amigo suyo. Turina era hombre de humor delicioso, de carcajada argentina, no muy violenta, pero franca, regocijada de sí misma. Madrileño de adopción, jugaba con las dos Sevillas: la del ensueño, la de la nostalgia vivísima sin la que su música no sería comprensible, y la de la vida diaria, cotidiana. También en esta última había una *transfiguración* conseguida a fuerza de costumbre, defendida, al mismo tiempo, de la rutina. Cuando se estableció de manera definitiva la Comisaría con la consabida mesa y el horrendo tresillo —ya Galdós señaló la importancia de eso como signo— y yo se lo dije, él calló, pero al día siguiente, en el no menos horrendo armario, las cortinillas del lado derecho ocultaban lo radicalmente enemigo de la burocracia, tan distinto a la salida apresurada para el café o el aperitivo: una botella de manzanilla y el cañero. Todos los días, *no*, porque hubiera sido rutina, pero muchas veces, pero siempre con causa —esa es la bondad sonriente— copeo discreto y todos los preparativos que le hacían especialmente feliz.

Esa sonrisa la hacía inseparable del sufrimiento. Había que oírle comentar el que un nuevo calmante estuviera compuesto de veneno de cobra y había que oírle, deliciosamente indignado, cuando el médico le prohibía manzanillas y para darle como sucedáneo la copa grande de vino tinto ¡por su riqueza de tanino! Hasta última hora mantuvo esa sonrisa, y ella y la bondad inseparable son la gran ausencia de estos años. Pudo vivir muchos más, ya lo creo, y todo hubiera sido y sería hoy distinto. Pudo tener sucesores en el patriarcado, y no los ha tenido. La segura fe en la obra propia, el contento sin recámara de envidia por la obra de los demás, el mucho saber exento de pedantería, el transformar a los amigos en familia, todo eso se fue con él, y

porque él falta y no hay heredero, la música española, riquísima en medios como nunca lo fue, ya no es *mundo*, sino *grupos*, carece de grandeza. Los *maestros*, aunque lo disimulen, solitarios, huérfanos al revés de lo que solo Turina pudo ofrecer como *obra*: la unanimidad del respeto y del cariño.

MEMORIA DE PÉREZ CASAS

Se definió a Pérez Casas —puede ser que yo lanzara el calificativo— como hombre *azoriniano*. Era cariñosa la expresión, pero demasiado literaria. En el recuerdo es más justo hablar de hombre *peripuesto*, término medio entre sencillo y presumido. El fondo venía de la sencillez porque Pérez Casas era la pulcritud encarnada. Yo le conocí ya viejo, pero debió ser siempre lo mismo; bastaba ver el orden de su despacho —lo de llamarle *estudio*, él que era tan estudioso, le pareció siempre cosa de bohemios— con sus queridos libros y sus no menos queridos lápices en ringlera. Pudo y debió hacerse una exposición de las partituras con las que directamente trabajó: una maravilla con valor de grafología. ¡Oh, la indignación contra Schuricht porque en la partitura de *La mer* hasta dibujó un barquito! No se lo perdonó nunca, y a mí me dijo, confidencialmente, después de la famosa serie con las sinfonías de Brahms, que encontraba a la orquesta *dura, dura*. Pulcritud hasta la manía, le recuerdo en un banquete en el Ritz en honor de la Filarmónica de Berlín, limpiando cuidadosamente los cubiertos de plata, mirando el tenedor al trasluz, ajeno a nuestras miradas de asombro y de casi rubor. La pulcritud de su casita de la calle de Pavía era un como remate de dos fotografías: en una, jovencísimo y todavía pobre, con un violín en la mano y el clarinete en la otra, de soldado que parecía cuota; en la otra, ya de director de Alabarderos, todo está reluciente ¡quién le hubiera visto dirigiendo en un banquete de Palacio o en algún día de *parada*!

Pulcro al máximo en la dirección. Yo le debo mucho como músico porque desde 1939 a 1943 asistí con frecuencia a los ensayos con la Filarmónica. Se ensayaba en pésimas condiciones; la sala en el Ayuntamiento de la Banda Municipal, al lado de los bomberos —sala que para los asombrados alemanes de la Filarmónica de Berlín fue *de bombarderos*— era baja de techo, angosta, accesible por montacargas con voluntad de ascensor, fría, singular tormento este para don Bartolomé. Pues allí, entre resonancias, golpes y olores de barrio bajo, don Bartolomé, con botines, pero sin chaqueta en los tiempos cálidos, transmitía su pulcritud. Renunciando a las trampas de las *violinadas-tapaderos* cuidaba singularmente del empaste con el viento, hacía tocar a cada uno mejor. No debe olvidarse que en la etapa de Alabarderos —hasta 1915 no se funda la orquesta Filarmónica— fundó una agrupación especial de instrumentos de viento. Los veteranos de la Orquesta Nacional, cuando se sorprendieron de cómo los hacía trabajar Zubin Metha no encontraron mejor elogio, que este: nos hace recordar a Pérez Casas. El afán de pulcritud, tanto en las amas de casa como en los directores de orquesta, arrastró consigo, inevitablemente, súbitas y grandes cóleras: las tenía rotundas don Bartolomé y aún siendo pulcro de palabra siempre, Dios solo sabe lo que se mascullaba allí. Cuando quería refrenarse mucho le salía a flote un cierto humor negro y así, montando *Petrouchka* le decía al volver a un violinista que se iba a cierto sitio en el pasaje más peliagudo: «Pasó la tormenta». Gozó y sufrió en los tres viajes de la Filarmónica de Berlín: material, ensayos, forma de viajar, todo lo de ellos era el sueño, pero necesario. El *imposible necesario*: gran sufrimiento.

Esa pulcritud no era enemiga de hacer de la orquesta *familia*. He recordado muchas veces que el matrimonio Pérez Casas, como el de Arbós, fue matrimonio sin hijos; el dato es elocuente para fijar a la orquesta como *familia*. Pero hay matices: Arbós casó muy tarde, sesentón, y Pérez Casas no. Angelita, su mujer, era una espléndida celtíbera, cordial, metementodo; en tiempo de arpistas a la greña ella se situaba en medio, opulenta, rosácea, *maestra*, que así le llamaban. Celtíbera: enamorada y sierva de su marido, con la cotidiana chillería como escape, pero esclava. Después de años y años, música de verdad no era, pero intuitiva de lo que su marido quería y necesitaba, ya lo creo que sí. Hizo un hogar *pulcro*; casa sin calefacción, pero con una salamandra al rojo vivo que arropaba todo. Hogar modesto, limpiísimo, emplumerado un poco a la levantina, con un retrato en verde rabioso de Benjamín Palencia. En 1943 hicieron su primer viaje en coche-cama, Madrid-Lisboa. Conocedores de la voluntaria *esclavitud* apostamos sobre quién escalaría hacia la cama de arriba. Un tercero en discordia, el Rodrigo de entonces, dio la solución y fue la exacta, después de agria disputa permanecieron sentados, incomodísimos, pero llegando a la estación perfectos. Don Bartolomé disimulaba la calvicie con una especie de pelo acordonado que hacía rodete, de un color rubio-ceniciento; una gloria. Todo eso, desde el pelo a los sofocos de la *maestra* era *familia* en la orquesta, era la sonrisa y era, inseparable, el respeto.

Pero don Bartolomé fue, no lo olvidemos, un hombre *peripuesto*. Si Arbós, juguetón y dicharachero en la intimidad, tenía la cuidada apariencia del *noble señor anciano*, Pérez Casas, levantino de Lorca, usaba con frecuencia los trajes claros, incluso, *príncipe de Gales*, las corbatas más bien llamativas hechas en grueso y flojo nudo para no desgastarlas, los botines claros. Ya digo lo del pelo y gracioso eran los detalles de la casa. Musicalmente, el director *peripuesto* buscaba sobre la pulcritud el brillo; la orquesta Filarmónica, menos pastosa quizá en la cuerda que la Sinfónica, fue, con su director único, orquesta *brillante*, pulida para eso, de aquí su preciosísimo Ravel, especialmente *La valse*. *Peripuesto*, pero sin perifollos: el levantino refinado. Pérez Casas vio un precioso descubrimiento en el uso habitual de las gafas de color. Le indignaban lo que él llamaba *valencianismos*, de aquí su irritación cuando se hizo reunir a las dos orquestas, como capítulo de *triumfalismo* para tocar Bretón y Chapí y de aquí también su sincerísima admiración por Eduardo Toldrá.

Solo se es de verdad *peripuesto* en todo cuando hay una permanente exigencia de trabajo. Pérez Casas trabajó, cada día y mucho y hasta el fin de su vida; lo último no es tópico porque, dos años antes de su muerte, retirado definitivamente como director de orquesta, me pedía con cierta ansia los libros de Messiaen y de Leibowitz y poco, muy poco antes de morir, entregaba a la Sociedad Didáctico Musical preciosas —esta es la palabra— realizaciones armónicas. El director de orquesta tiene hoy una indispensable y enorme ayuda en el disco y prueba de ello es que si visitáis la casa de un director estará muy a la vista el piano, y oculto lo otro. Pérez Casas conoció el disco como *curiosidad* apegándose más al final a la radio por razones de comodidad;

el Rodrigo de los tiempos jacarandosos contaba con gracia irresistible la llegada del primer gramófono, prestado por Salazar, el espanto del matrimonio ante las agujas su colocación y el fracaso final, olvidados de darle cuerda. Don Bartolomé, al viejo estilo, era el trabajador-artesano de la partitura. Piénsese que la serie duraba casi todo el curso, no se trataba, pues, de preparar *un* programa, válido luego para la *exportación*, sino de una serie y de la próxima. Luego hablaré de los programas, hay que insistir ahora en el esfuerzo, pero no menos en el ensueño de horas y horas en el despacho. Esfuerzo: deletreo de novedades, lectura para esas novedades, ponderación de las posibilidades de la orquesta propia, con los nombres, cualidades y defectos de cada uno, repaso del repertorio. Y la emulación: era de rito que Arbós asistiera a los conciertos de Pérez Casas y a la inversa. Ensueño: la partitura, sin el báculo del disco, obligaba a crear en el aire el sonido, a imaginarlo, concreto y compacto. Solo así se explica que el Pérez Casas de mi adolescencia y de mi juventud lograra aquella excelente y *peripuesta* armonía del gesto. Venía del esfuerzo el abrir la partitura, la colocación despaciosa de las gafas, pero venía del ensueño el que en *sus* obras, de repente, sudor, bufido sordo, batuta imperativa, páginas y páginas de partitura sin pasar, creasen el poder y la elocuencia del *brillo*. Luego, el abrigo de piel —el lujo más soñador para un friolero— y a casa, pañuelo en boca y sudor como interior estufa.

Verdad y gloria es que el mejor, el más exacto recuerdo de Pérez Casas sería dar, sencillamente, su repertorio y sus estrenos. Arbós, por la muy noble, muy sana y muy apasionada emulación entre las dos orquestas, se acercó a la modernidad, acercamiento que culmina, ya lo he recordado, en el estreno de *La Sacre*, el inolvidable acontecimiento de nuestra adolescencia. Lo de Pérez Casas fue más sistemático: Debussy y Ravel todo lo español con una preferencia explicable por Oscar Esplá, por levantino y preciosista a la vez. Cuando Pérez Casas dijo que Esplá debería ser académico y sin discusión, así fue. Dentro del repertorio, Pérez Casas tuvo sus preferencias y sus huidas también; volvía a su juventud al querer, sobre todo, la sinfonía del *Nuevo Mundo*, de Dvorak o los rusos, pero mucho más Rimsky que Tchaikowsky. Más atrás le debemos un especial cariño por la *Sinfonía renana*, de Schumann, cuyo primer tema explicaba siempre como modelo de la inspiración *melódico-instrumental*, de la *vocalidad sinfónica* que diríamos hoy. Solo tarde, muy tarde, pasados los setenta abordó con cariño Brahms, *prevenido* quizá por el gusto especial de Arbós. Se quedó con las ganas de hacer ópera, no queriéndose sujetar jamás a la manera precaria de ensayar del viejo Real; intentó, sin lograrlo, la forma, casi no sucedáneo, de la ópera en concierto y Wagner, con Carlota Dahmen cantando, le hacía disfrutar enormemente. En fin, todo el repertorio centrándolo, ya anciano, en el ir y venir sobre las sinfonías de Beethoven. En mis años universitarios, los conciertos de tarde en el Español, más que los de Price, eran los preferidos y era el único sitio con *talante* de comprensión; los socios *protectores* de la Filarmónica —más activo Miguel Salvador que el mismo Salazar— giraban un poco en torno a don

Manuel Azaña, presidente de la Orquesta. Fue la Sinfónica, sin embargo, más querida de don Niceto, la que dio el primer concierto en Palacio después del primer banquete al Cuerpo Diplomático; la Filarmónica inauguró los salones restaurados, con mucho gusto, de la Presidencia del Consejo de Ministros. Pérez Casas, apolítico por esencia, tuvo sus pequeños sustos después de la liberación —pasó la guerra en zona republicana—, pero el nuevo presidente de la orquesta, el P. Otaño, ayudado desde el poder por Antonio Tovar —son cosas que no deben ser olvidadas— removi6, audaz y noblemente, todos los obstáculos. Luego Turina, el patriarca, no cejó hasta colocarle en su sitio exacto: director de la Orquesta Nacional.

Fueron bonitos los últimos años de Pérez Casas, después de la pena, pena y enfermedad que supuso el despedirse definitivamente de la batuta. Ser el sucesor de Turina en la Comisaría General de Música fue más honor que deber aunque, eso sí, el rato de cada mañana en el despacho llenaba en parte su vida. Vivió como deber la vigilante asistencia a los conciertos de la Orquesta Nacional, entonces en el Palacio de la Música, apuntó con pasmo las nuevas técnicas de dirección y el monólogo tuvo que pasar de la estupefacción al diálogo ante Celebidache. Presidió los conciertos desde el mejor palco y gozaban, ella y él, del respeto. Fueron también los años de homenaje, para un hombre *peripuesto*, la Gran Cruz, su solemne imposición por el Ministro Ruiz-Giménez, fue motivo de alegría en el hogar, de especial visita al sastre, de cuidadosa colocación en el ojal del botoncito que tanto gustaba Arb6s de exhibir. Lo más hermoso, lo bellamente testamentario de estos años, tuvo como marco la gran sala de profesores del Conservatorio de Madrid, dirigido entonces por mí, allí dio Pérez Casas el primer curso de dirección de orquesta. Partía de supuestas técnicas bien previsibles: Wagner, Weintgarten, Scherchen también. Siempre era útil el repaso, pero lo importante se cifraba en el recuerdo, en la experiencia; todos —discípulos, profesores, alumnos y críticos— le tirábamos sucesivamente de la lengua con preguntas, dudas, pegas. La clase-conferencia se hacía luego tertulia en su casa; hizo una pequeña obra, transformó la alcoba-gabinete en *sal6n* y gustaba, de vez en cuando, de invitar a almorzar, sofocación máxima pero gustosísima para Angelita que espiaba a su manera lo visto y comido —él, no, aprensivo al máximo, como cuento más arriba— en el Gaylor's de entonces, cuyo comedor de arriba se reservaba para las grandes ocasiones.

Si no fuera calificativo frívolo lo emplearíamos para contar su muerte. Bueno, pues, sí, sí puede decirse que también fue *peripuesto* al morir, siempre que se ponga el contrapunto de la *gravedad*. El gran aprensivo supo prepararse muy bien para hacer *personal* su muerte, con gravedad y con gracia, seriamente y con humor, me pidió que le explicara con detalle —eran los tiempos de la liturgia en latín— los textos de la Extremaunción, pero, al terminar, mientras él me hablaba pausadamente de mi trabajo sacerdotal, su mujer, empeñada en hacerle tragar una medicina ya inútil. Refrenó la cólera y me dijo estas sencillas, colosales palabras: «Sopeña: Hace más de sesenta años que conozco a mi mujer y ni en pensamientos le he sido infiel, pero toda

su vida ha sido una pesada y mandona». Y, luego, reñir a los de la orquesta que hablaban muy alto en la habitación de al lado. Y al día siguiente, ver sollozar a Esplá, a Argenta, a los de la fama de *duros*. «Era la presencia, bastaba la presencia», balbuceaba Argenta sin vergüenza ninguna de llorar a lo niño, berreando casi...

MEMORIA DE ATAÚLFO ARGENTA

He seguido una muy vieja y muy bella costumbre escolar: Conmemorar una vida a través de una lección de Conservatorio. No ha sido ni el mismo día del homenaje de las orquestas madrileñas ni la misma semana. Más tarde, cuando me di cuenta, de repente, en esas iluminaciones del recuerdo, aparecidas casi como mensaje de la gracia, que allí, precisamente allí, en la pasión y en la confianza de una clase, en voz baja para ser absolutamente sincero, era donde, de verdad, lo inolvidable podía hacerse doctrina. Realidades, actitudes, gestos, incluso ambiciones soterradas o contrariadas de Argenta fueron inseparables del Conservatorio, un Conservatorio que él no pudo conocer en el Real de hoy, abarrotado de pianos y de libros, sino en el de la plaza de Pontejos, lugar de galdosiana casa de huéspedes, que casaba muy bien con lo que éramos él y yo, él un poco mayor entonces, estudiantes de corbata, pero sin una perra en el bolsillo, estudiantes de un traje raído y de otro azul marino para los domingos, estudiantes de cine barato, de viaje imposible, pero de charla inacabable como vida y como sueño, como forma preferida, insustituible, de diversión. ¡Oh, si viera lo de hoy, de qué forma buscaría espíritu para tan opulenta materia!

Recuerdo que, nada más salir mi nombramiento de Delegado en los Conservatorios, me llevó, casi como en raptó, para hablar en Segovia, en su Segovia, del Conservatorio. Hablo de vuelo, de raptó, porque Ataúlfo, al poco tiempo de conducir, lo hacía a velocidad endemoniada mientras fumaba su gran puro, mezclando risas y cóleras. Triunfador ya con la batuta, era cicatriz una herida antigua, no haber sido profesor de piano en el Conservatorio en el momento preciso, porque Argenta, que como pianista parecía aquejado de cierta frialdad, tenía a las teclas pendientes del rigor, del estilo. Era cicatriz, y las heridas que se abrían al hablar del Conservatorio eran por el Conservatorio. Recordar el esfuerzo nobilísimo y malogrado de su maestro Alberdi, sonreír por el otro recuerdo de su batuta efímera como Director de orquesta de estudiantes, de casi estudiantina, y decirme sí, que volverlo todo del revés —la risa y la cólera pintaban como posible lo imposible— era definitivo servicio para los estudiantes. Al poco tiempo, Argenta, al lado de Pérez Casas, el *mayor*, era condecorado en acto cordialísimo del viejo caserón de San Bernardo. Nunca cesó en esa actitud de zahoriar cualquier intento de renovación, tenerlo en el primer curso sobre música contemporánea, tenerle allí y en primera fila era el gran ejemplo para los alumnos.

La guerra puso todo entre paréntesis, salvo una realidad decisiva: El hogar. Argenta, padre de *familia numerosa*, hizo también su amor como aventura, bella y trágica, porque el hogar se construyó con dificultad, en pobreza de casi intemperie. Entonces surge, inseparable de Argenta, la figura de su mujer, músico también, permanente prodigio de discreción, de apoyo, de confianza, siempre la misma, antes y después del triunfo, antes y después de la escalada económica, antes y después del coche y de piso propio ante el Retiro. Habría que recordar ese tradicional concepto de *alma bella* para acercarse, partiendo de lo inefable, a lo que queremos sugerir. El calor humano, moral, religioso incluso, que tiene para un artista como Argenta —

temperamental, viajero, apasionadísimo, cortejado por la curiosidad, la polémica y el partidismo musical— el refugio caliente, la plena seguridad de apoyo en un hogar preparado, dispuesto para hacer del regreso acontecimiento. Perdón, perdón: puede haber la tentación de un cierto faroleo en la tristeza de la viuda de un gran artista, tentación de continuar las glorias, pero también las polémicas y los resentimientos, tentación como imposible en este caso, pues cuando con ocasión de homenaje o funeral vemos a Juanita, ese misterioso y real parecido físico entre los cónyuges — tan distinto al parecido de la herencia—, lo vemos hecho serenidad, amasado en las soledades y en los silencios, en las lágrimas que solo Dios ha visto.

Los años inmediatos a nuestra guerra son los del Argenta pianista, luchando como todavía se sigue luchando ahora, por un concierto suelto, sin posibilidad de madurar, como si fuera una *concesión*. Nos gustaba del Argenta pianista el rigor, el estilo. La verdad es que el piano de Argenta se borra y luce a la vez en el recuerdo. Del pianista de entonces recuerdo una cierta timidez expresiva, pero eso se borra porque lo que sí recuerdo, y me parece especialmente significativo, es que le oí en Besancón haciendo lo que solo poquísimos y muy grandes —Bruno Walter fue el ejemplo— podían hacer: ponerse al piano para tocar sonatas con violín, el de Arthur Grimiaux, en este caso, y ese piano sí que lo recuerdo. Como recuerdo una canción suya, porque era testimonio del Director músico, eso que parece *normal* y que no es así, por desgracia. En aquel concierto de Besancon, situado en la cima de su gran triunfo como director, tuvo una preciosa muestra de decoro y de nostalgia: que al comenzar la sonata de Mozart se notará un cierto temblor al palpar el instrumento, al tener esa cercanía corporal que la batuta sueña realizar.

De repente, nueva aventura, imposible sin el *refugio* de que antes ha hablado. Dejar casa, hijos, amigos, pequeño porvenir e irse, con treinta años, a Alemania, país de guerra, para rehacer su técnica de piano. Se cae en un bombardeo el Conservatorio donde estudia, y allá está Ataúlfo, erre con erre, estudiando, sí, hablando la lengua celtibérica del gesto antes que el alemán de las palabras. Era doloroso y grande al mismo tiempo que se viviera la hermosura de la música en Alemania, desde Bayreuth a Berlín, entre ruinas, refugios y prohibición de Mendelssohn y de Mahler, con él la vivimos en el viaje de 1941. Venía del Cassel bombardeado para tocar en el festival hispano-alemán de Bad-Elster. Venció el horror y el cansancio y tocó ¡ay de que manera distinta! Cubiles, que era de los viajeros, que no había sido maestro de Argenta, fue el primero en felicitarle y en analizar el cambio. ¿Razón? Esa cualidad *celtibérica* y gloriosa, positiva al máximo cuando se verifica en compañía de lo auténtico: la asimilación rápida, instintiva, como por *inspiración* de un estilo forastero. El instinto le llevaba a Argenta a convertir algo superficialmente celtibérico en talento y *talante* personal. En el concierto de Argenta en Bad-Elster hubo un centro que, visto el programa, podría parecer insignificante, Mallorca, de Albéniz, pero un Albéniz de *nocturno*, intimista, alado en el mismo ritmo. Del Argenta pianista anterior había una importante herencia: la imposibilidad, por temperamento,

de la cursilería, del sentimentalismo, de la blandura. El encuentro con la gran música alemana, con sus raíces, trajo la reafirmación de lo anterior, pero la novedad de que desapareciera el peligro de frialdad. Una vez más se cumple la *constante* de la interpretación, cuya cima está en Pablo Casals, gloriosamente vivo. El verdadero *temperamento* español solo surge sobre la siembra de un auténtico estilo. En aquella semana de Bad-Elster, Argenta era el menos *ilustre* de los españoles presentes, pero ya allí su presencia, su garbo, su gracia hasta en el desplante le hacían símbolo de lo español. Para los supervivientes de la *belle époque*, en balneario de la misma, Argenta era el sueño hecho realidad.

Pero llega el giro radical. El pianista ya hecho, que pudo ser no solo gran concertista, sino indiscutible *maestro*, de piano, vuelve resuelto a realizar la vocación de dirigir, la escuchada, más bien susurrada se —trataba de una orquesta de estudiantes— en la juventud. A mí me dijo, y no solo a mí, que la llamada como del destino hecho fuego interior de deseo la sintió oyendo a Furtwangler el arranque lentísimo de la Cuarta Sinfonía de Brahms. No solo era el prodigio técnico y expresivo, inseparables, de llegar al tiempo a través de una casi como infinitesimal gradación, eso, rítmicamente, puede concebirse en el piano, pero esos arcos unánimes, ese mantener en el aire algo concreto, ese pasar del oído al tacto, solo era posible con la batuta. Resumir en lírica un inmenso y concentrado poder: ¿No era eso, Ataúlfo? Porque inmediatamente es necesario expresar, en lo posible, cuál era la forma *personal* de ser artista en Argenta, distinta, por ejemplo, a la de Pérez Casas o a la de Toldrá.

Se puede ser artista, mejor dicho, se puede merecer el *don* de ser artista a través de una tal puntualidad, de una tal exigencia en el detalle que la misma materia necesite del premio de la luz, y así recuerdo yo a Pérez Casas; se puede merecer lo mismo obligándose desde la mañana hasta la noche y hasta el sueño, a ver todo como misterio, y así recuerdo yo a Eduardo Toldrá; se puede merecer lo mismo desde una íntima exigencia de sacrificio para alcanzar la fidelidad al creador, y así recuerdo yo a Jesús Arámbarri. En el caso de Argenta yo veo ese merecimiento como casi *carnal*, desde unas entrañas hambrientas de poder, desde la voluntad y casi la rabia para que ese poder no se desborde. A cuevas con él, como verdadera cruz a veces, como río desbordado de todo el ser, *necesitaba* como premio el que eso fuera lirismo y estilo, belleza y rigor. Por eso, no por la enfermedad, Argenta parecía, después del concierto, como un Sansón derrotado, pero si entrábamos a saludarle salía del cuerpo hundido y revoltigado del cansancio una sonrisa como de niño travieso y feliz que ha ganado su paraíso, pero que conserva arañazos y matazones de la pelea. Vitalidad extraordinaria buscando su única desembocadura: lo perfecto. Junto a la batuta, yo lo vi y lo viví en Argenta durante su primer viaje a Roma. Buscó hueco y yo escogí con cariñosamente pericia los capítulos que más podían removerle su espíritu. Muy de mañana —gran sacrificio— le llevé a las Catacumbas de San Calixto, la misa era cara al pueblo —solo él— en cámara pequeñísima, y aquel cuerpo, siempre dispuesto a la

pelea, era solo mirada humana, la misma que pondría en su último concierto al terminar *El Mesias*, de Haendel. Luego, Argenta, sin ninguna preparación especial, se agarraba a la visión de lo perfecto. Ni una sola vez falló su instinto —eso que solo se da en el artista de larga historia de pelea con la pobreza— ante lo perfecto cuando esa perfección era como la resultante de fuerzas muy tensas, por eso resumía todo en Miguel Angel.

El triunfo inicial de Argenta en Madrid como Director de orquesta lo viví de una manera especial. Era mi etapa de seminarista en Vitoria. Primero fueron las cartas de Joaquín Rodrigo, a la sazón Director de música en Radio Nacional, decisiva en ese momento para Argenta. Las cartas viajaron rapidísimamente del susto al entusiasmo pasando por el asombro. Entonces yo veía dirigir a Argenta de tiempo en tiempo, en vacaciones o en viajes. Una vez, recuerdo imborrable, en el curso de verano en Segovia. Imborrable recuerdo porque veía, viniendo de lejos, en soledades muy trabajadas, esa juntura de lo español y de lo europeo, por lo que tanto había suspirado. Hablo de *europeo*, y no de *alemán*. Si para él Carl Schuricht era el *maestro*, la razón estaba en que, siendo de Koenisberg, dirigía muy bien el repertorio latino, con Debussv a la cabeza. Era, sí, la profundidad —él descubrió Brahms a la Orquesta Nacional—, pero llevándola hacia la línea, hacia la luz, y de ahí tomaba Argenta el hilo y de ahí su especialísima preferencia por Schumann. Entre esa luz como trama íntima, surge lo hispánico, lo recio, el *temperamento*. En otra ocasión le vi pelear con *su* público. El Marqués de Bolarque consiguió, con presidencia muy verdadera y muy eficaz en lo económico y en lo social, la Orquesta de Cámara creada para Argenta y que todavía vive hoy de su herencia. Pues bien, cuando ese público, el suyo, se manifestó inquieto y hasta un poco gruñón con el *Divertimento*, de Bartok, Argenta, con gesto de quien desafía, hizo repetir el último tiempo, y lo mismo hizo años más tarde con el *Concierto de Estío*, de Joaquín Rodrigo.

Cuando volví de Roma el año 1951, Argenta estaba alcanzando su plenitud. Como centro de su estilo, el gran repertorio romántico, de Beethoven a Brahms, prolongado, bastante madrugadoramente, hasta la *Cuarta Sinfonía* de Mahler. Desde cierto punto de vista, desde la asimilación en hispánico del gran estilo europeo, puede verse como cumbre su ciclo de las nueve Sinfonías de Beethoven en el Festival de Santander. No es anécdota que él patrocinara el paso a la Plaza Porticada. Estaba seguro de la multitud y de su silencio, tuvo fe en sí mismo contra todos los que aconsejaban —que aconsejábamos, seamos veraces— lo contrario. En ese clamor de muchedumbre y en su difícil silencio como contraste, Argenta dio a la Orquesta Nacional el segundo paso que necesitaba. En ese arranque tuvo al público, tuvo a su grupo entusiasta de voceadores, pero, no lo olvidemos, tuvo también a la crítica. Da gusto, porque se suele dar pocas veces, leer al crítico que *proclama*, que se inventa un desacostumbrado lenguaje de entusiasmo y de intimidad a la vez. En ese tiempo, Enrique Franco, después de una labor musical en Radio Madrid, que fue una como antología de la eficacia y del brillo, entró en la crítica musical diaria con tanta pasión

como madurez. Él fue documentado y *proclamador* al tener la valentía de estimar superior la versión de Argenta a la entonces popularísima, a la de Toscanini a través del disco. Y dentro del gran repertorio romántico, que fuera Schumann el preferido suponía un gran signo de que Argenta director heredaba del mejor Argenta pianista el deseo de intimidad, el permanente ejercicio del claroscuro, la necesidad de la interpretación personal.

Argenta sirvió bien una cierta parte de la música contemporánea. Le interesaba, sobre todo, Bartok. Y llegó a estrenar en Roma —en medio de un escándalo fenomenal que duró de comienzo a fin de la obra— las *Variaciones para orquesta*, de Schönberg. Tenía que gustarle, claro, Ricardo Strauss, pero, menos mal, su preferencia iba hacia el *Don Juan*, cuyo arranque en flecha y torbellino hasta el primer éxtasis lo hacía de manera extraordinaria. Le fastidiaba la música del neoclasicismo. Con más años hubiera querido al expresionismo sobre el impresionismo. La angustia sin rebeldía le producía desgana interior. Por eso quizá solo a sí mismo se decía su preferencia por Haendel y su respeto un poco ceremonioso por Bach. Ya de pianista tuvo especial cariño por Mozart, y para él fue un descubrimiento glorioso el Mozart de Giesecking, tan humano, tan de carne y hueso, tan melancólico dentro del juego. Preparó con mucho cariño los programas del centenario y le hizo, creo yo, el mejor homenaje: no estar satisfecho, no poder estarlo. Yo le decía: «Es como Homero, Ataúlfo, hay que esperar a la edad madura». Y él respondió con cierta violencia: «Bobadas, lo que hace falta es poder trabajar como si se montara un cuarteto». Y así lo hizo, años más tarde, entre pestes y reniegos, Celebidache, y con cólera olímpica, pero con cólera, Carl Schuricht.

Argenta en Madrid, Director *real* de la Orquesta Nacional, titular pleno a la muerte de Pérez Casas, no es todavía el nómada Director de hoy, más sometido a las agencias de concierto que a la misma música; tampoco fue ya el Director a lo Arbós, o a lo Pérez Casas, afincado en una ciudad, en una orquesta, y un mundo concreto y determinado de música viva. Argenta, Director en Madrid, depende ya de su éxito fuera de España, del ingreso en el *mercado* de los divos: la diferencia con lo de hoy estaba en que el éxito inicial no podía *prepararse*. Argenta, cuando muere tan joven es, sin duda alguna, el primer director latino —Ansermet es un caso aparte— con clarísima apertura al mundo musical de Viena, con éxito rotundo en *festivales* y mirando ya a la meta europea: Berlín. Es radicalmente injusto para su memoria cifrar su éxito en la tradicional música española. Sin duda alguna, sus versiones de Falla, de Turina, de Rodrigo eran tan bellas como espectaculares; sin duda también influiría la estampa, la planta, la faz de grande de España a lo Greco, la respuesta a lo típico y hasta lo tópico español. Todo eso es cierto, pero con eso y muy por encima debe ponerse que, muerto prematuramente Cantelli, no había director latino de sus años capaz de dirigir con tal hondura, con tal brillo, el repertorio que va de Beethoven a Mahler.

Con todo su gran éxito europeo, con su personalísima elegancia, Argenta vivió

aferrado a su tierra y a los hombres de su tierra. La pasión inevitable de un mundo tan pequeño como era el de la música madrileña de entonces —ahora son varios mundos pocas veces reunidos en grande— le siguió atrapando precisamente por ser pasión, luchar con hombres cercanos, queridos y vituperados, abrazados y repelidos. Sin picardía periodística, había que echarse a temblar ante cualquier entrevista. Una celebérrima, de cuyo argumento no hay necesidad de acordarse —los pros y los contras de hoy van por otros caminos—, hizo que nos peleáramos todos hasta crear una Babel de la que salimos a medias. Recuerdo que Rodrigo, con su gracia agudísima de entonces, decía: «Este hombre, este Ataúlfo, está en Ginebra no pensando en el reloj que nos debe traer a cada uno, sino en la batuta como estaca». Ahora bien, era el violento sin rencor, con vitalidad suficientemente generosa, pues no fingía el olvido sino para olvidarse de verdad. Y todo eso con la enfermedad a cuestas, con aquellas horribles hemorragias en el aeropuerto de Londres, con dolores agudísimos. ¡Y pensar que después del provisional reposo en el sanatorio se tragó la sierra, engordó y se curó! Era su fortaleza de norteño combinada con un madrileñismo bien castizo capaz de transformar el tabaco en ozonopino. Yo le conté, traída la noticia de la risa caudalosa de José M.^a de Cossío, lo de aquel famoso empresario del Teatro de la Comedia, viviendo hasta los ochenta años del aire compacto, casi sólido, del café, y que enviado a la sierra para curarse de bronquitis, la novedad del aire puro acabó con su vida al instante. ¡Cómo se reía Ataúlfo con su pasión por los puros! Recuerdo de su gracia una noche en Segovia después de un concierto; todavía de frac, compramos docenas de churros en sus junquillos, oíamos la sabiduría y los chistes angélicos de Lozoya y, como la noche era fresca, Ataúlfo se puso mi manteo componiendo entre churrada voraz, cansancio y risas, la más divertida y mefistofélica silueta.

¿Limitaciones? No decirlo sería hacer como mentirosa la evocación y mentiroso el elogio. Argenta, que dirigió con garbo y con muchísimo éxito el género chico, sin llegar a lo que llega un director de teatro y gran músico como Pablo Sorozábal, sabía muy bien, cómo casi todos los grandes directores, desde Mahler, pasaron normalmente del concierto sinfónico a la dirección de ópera. Una dirección *total* del teatro musical, una dirección a lo Bruno Walter, era imposible en España. Argenta, sin embargo, inició, muy apoyado, una dirección de ópera, concretamente un *Aida* en Madrid con los mejores y más seguros cantantes italianos de la época unidos como por milagro en temporada excepcional organizada por Lola Rodríguez de Aragón. Yo estaba en el Seminario, pero está claro que ese camino quedó cortado no sin influencia de los que por despiste doctrinal o por conveniencia estimaban inferior o pasada dicha actividad, postura errónea porque los grandes directores alemanes — hoy Karajan—, hacían lo mejor del repertorio italiano. Estaba más a gusto donde quiso colocarse Schuricht, en la *ópera-concierto*, modalidad especialmente interesante hoy.

Triste muerte. Amarga muerte. «Es lo más parecido a una muerte natural», decía

Argenta a su manera, un poco bárbaramente, comentando la muerte de Manolete en Linares. Era en los tiempos del paladeo de los primeros triunfos definitivos, y quizá, al sentirse tan enfermo —la rapidez de sus melancolías era como una defensa contra su intensidad—, pensó en una muerte espectacular y bella, desplomado sobre la orquesta, envuelto no en silencio ni en ovaciones, sino en el grande y agudo grito del cariño hecho espanto. No fue así, pero así gritaba yo aquel día de enero, con la sierra, tan querida por él, estremecida y hostil. ¡Ah, pero no se muere en una noche precisa, en un momento determinado! «Sus obras les van acompañando», leemos en la liturgia de la Misa de difuntos. Uno va muriendo según su obra, cada obra alcanza una tensa perfección que es un postulado de eternidad. Lo mejor del hombre, la respuesta a su vocación, lo más *personal* del artista, lo menesteroso y casi como exigente de salvación, está en su obra. No, no, Argenta no murió en la noche triste, con el alba turbia —él era creyente y no se muere para Dios así—, sino antes, muy poco antes, cuando hacía tan inmaterial la conclusión del *Mesías*, de Haendel. Hay muchos éxitos y apoteosis, pero raras veces ocurre que antes del gran aplauso haya un instante de silencio, una resistencia a salir del misterio, una vivencia de transfiguración, un subir por encima del cuerpo, un ascender hacia dentro, un reconocerse como nuevo y bueno. Así ocurrió aquella mañana. Todo lo humano es impuro, solo Dios sabe cómo para que el espíritu personal del artista llegue tan alto, hay que pasar por horribles venganzas del cuerpo, por cansancios cercanos a la locura, por miedos abismales a ese *otro yo* imposible y cuya orilla, el artista, cercano al místico, avizora temblando. No es igual al morir el tiempo de la carne y el tiempo del espíritu, porque antes, en la memoria de Dios, está el sacrificio que exige la obra.

MEMORIA DE EDUARDO TOLDRÁ

Nos falta el artista, así, sin más. Dos veces al año, más o menos, le veíamos: una en Barcelona, otra en Madrid. En su casa de Gerona, 133, o en su cuarto del ya fenecido *Hotel Inglés*, en la calle de Echegaray, todo era distinto porque salíamos de las preocupaciones habituales, tantas veces vulgares, para entrar en dos mundos diversos. Escribo *dos mundos*, ambos mundos como el nombre de ese café de Zaragoza que tanto le divertía, porque Toldrá era el músico y era el hombre. Como músico, daba gusto oírle hablar después del ensayo general, hablar alguna vez con lágrimas, como después de aquel ensayo de la *Sinfonía Sevillana*, de Turina, en el que trabajó sin encontrar respuesta para hacer el final poderoso y con gracia, como lo quería el autor, y no zarzuelero como tantos lo hacen. Cansado, sudoroso, iba y venía de la partitura a la charla. Nunca, nunca estaba plenamente contento. No he conocido melancolía igual a su *quiero y no puedo*, aquel lento dolor de ver que el sueño nunca por entero «se desensueña y se encama» —palabras de Salinas a quien luego recordaré— y cada vez menos, pues un artista como Toldrá se exigía siempre más. Pero junto al músico, el hombre. Pasada la fiebre del ensayo, mudado el sudor por la calma, comenzaba la revista de alegrías y desventuras del año. Era como una confesión mutua. Como ambas cosas me faltan, las dos he querido evocar en este *recuerdo*. He tardado mucho en escribirlo siendo tan corto. Él me entendería muy bien al decirle que lo presente en las entrañas de la memoria necesitaba un tiempo, un sitio y una pena. Tiempo: Diez días de huelgo con Mozart y casi en el campo. Un sitio absurdo para escribir, pero humanismo, como él quería: un café con mucha gente, buena gente, algo mejor que el mismo silencio cuando se está irremediabilmente solo. Una pena: la de esa soledad irremediable que él tanto temía, que su mujer vive, que yo avizoré con horror y que ahora todavía me imagino pasajera. Mi madre, que solo quería conocer a los músicos por teléfono, quería mucho a Eduardo, le trajo a casa, armó para él su mejor cocina y pudo hablarle horas de lo mucho que yo le quería. Va, pues, la pluma suelta. He esperado hasta con angustia porque era obligación hacer algo, escribir lo mejor posible para que el más artista de los músicos españoles no termine de irse.

Conocí a Eduardo Toldrá el año 1940, le conocí entrando sencillamente en el café del *Oro del Rhin*, en Barcelona. Cuando entré, Toldrá tocaba y tocaba con los ojos cerrados. Luego supe que aquella *Meditación* de Massenet era deseo de viejo cliente. La página dejaba de ser irremediabilmente cursi porque el violín de Eduardo cambiaba su blandura con una permanente pizca de humor, una pizca nada más pensando a la vez, en mí —un poco irritado de oírle tocar esa *cosa* y sonriendo pronto con la *pizca*— y en el viejo cliente viajero en su juventud a París, reverdecido ingenuamente. De allí salió, hablando con Eduardo, mi teoría de que, así como la gran música vence al tiempo, es siempre actual, la otra, la ligera, pero bien hecha, sirve como ninguna otra para *evocar* edades, épocas, sitios, situaciones.

Vino a la mesa Eduardo, nos presentamos, tímidos los dos, yo jovencísimo, él ya cuarentón, y de aquello de Massenet pasamos inmediatamente, como empujados por nuestros ángeles, a la confesión mutua. Su mujer, María, tenía los nervios en polvorosa; yo, sin saber que un día iba a ser cura, arrastraba como una obligación la sequedad, aireada con apariencias de romanticismo.

Hasta más allá de los cuarenta años, violinista de café. Ojo, sin embargo, con exagerar. Con la postguerra, muy dentro de ella todavía, termina una época en la que el músico de café podía ser *artista*. No era incompatible con otros menesteres más importantes, en el caso de Eduardo con los de concertista y profesor del Conservatorio, con los de solista al menos una vez al año para tocar con el simpático y feísimo Costa —«pelos y señales»— el doble concierto de Bach. Había cafés y cafés. Alguno de ellos, en época sin la facilidad y sin la difusión del disco, vivían para el hambre de quienes necesitan la música como pan cotidiano. El silencio no podía ser perfecto, pero su parecido se ganaba con cariño y con trabajo. Y luego, ¡esa música viva que se podía oír fumando, en la postura preferida! Entre obra y obra, algo también fenecido, la tertulia, tan grata e intensa a veces, que costaba despegarse de ella al músico y a los otros. Los programas de la música en el café eran a veces irritantes por el eclecticismo y por los *arreglos* —algunos, por cierto, pequeñas obras maestras, como el que hiciera Turina para convertir en Trío un *Nocturno* de Chopin —, pero la obra corta y perfecta, la pieza breve y bien hecha, se oía con intensidad pasmosa. Gravísimo peligro para el músico de café: no cuidar la perfección, fiarse de una sola frase bien dicha, resbalar sobre la dificultad. Yo creo que el visible cansancio de Eduardo de entonces venía del esfuerzo para hacer ironía con Massenet y para volcarse con la *Romanza en fa*. Yo, aquella noche oía y quería oír más. Estaba oyendo a un artista.

En el verano de 1941, Jesús Rubio, entonces Subsecretario y «encargado de negocios para todo lo referente a la música», y yo, tratábamos de convencer a Toldrá de que se quedara a vivir en Madrid, no solo para la Orquesta Nacional, sino también para la música de cámara del Conservatorio. Se lo decíamos cenando en el sitio más grato del pobre Madrid de entonces —el jardín del Ritz— en una noche deliciosa, se lo decíamos como él necesitaba oírlo, sin forzar las cosas, hablando de esto y de lo otro, felices de repente de ver a Eugenio d'Ors y al notar con qué cariño, con qué respeto hablaba a su paisano músico. Eduardo quería mucho Madrid. Dirigía con garbo radiante la música de los sainetes cuya letra le divertía tanto, era feliz descubriendo conmigo nuestra vieja ciudad. Pero era barcelonés hasta la médula.

Otra muy bella tentación le vino desde Bilbao. Coincidió el primer anuncio de la marcha de Jesús Arámbarri con el doble éxito de Eduardo en sus conciertos con la Orquesta Municipal. Doble éxito porque al lado del musical, Eduardo se metió en el corazón del grupo filarmónico presidido por el Conde de Superunda. La tentación era

grande antes de crearse la Orquesta Municipal de Barcelona. Pero era barcelonés hasta la médula.

Nada de separatismos, de eso, de la política, no entendía nada. Era el mejor resumen, el más auténtico, de una Barcelona tan lejana del wagnerismo como del fácil, populachero vocear de ciertos coros. Lo mejor de Cataluña —su clase media casi artesana, su pequeña burguesía— se hacía limpiamente *artista* a través de Eduardo. Conocí la casa de Gerona, 133, cuando era casa de artista modesto. Barata, sencilla, graciosa en sus detalles. Luego, en cada viaje, notaba algo nuevo, pero siempre dentro del mismo estilo, fuera el piano vertical o de cola, la silla de paja o tapizada. No quiso cambiar de casa, fue siempre resueltamente tímido ante la ostentación. Catalán, hablaba su lengua con delicia, pasando de palabra y frase a lo Carner a otras preciosísimas, pegadas de las *coblas* a las que tanto quería; español, hablaba bien nuestra lengua y su habla un poco premiosa no era fallo vocal sino impaciencia del corazón que quería decir sus mejores palabras. Como todos los catalanes auténticos, quería a Madrid como descanso en el ingenio y en la alegría; lo quería sin celos, sin cortapisas, pero solo como viajero, como visitante. Vivir fuera de Barcelona hubiera sido destierro, aunque en aquel verano lo que Madrid le ofrecía era la doble ventura y sin riesgo del éxito y de la seguridad económica, importante para él, no buscador del lujo, pero sí deseoso de confort y de orden. Yo le empujaba a la aventura madrileña diciéndole que tenía para el verano su Cataluña de Gerona, ese Cantallops tan significativo para él, con sus almendros y frutales de abajo, con la sierra de fondo, pero él se defendía. El campo era descanso y Eduardo fue siempre hombre de ciudad, de esos que no tienen más que un ejercicio —un *alpinismo* nos decíamos— consistente en andar y andar la ciudad para ver las gentes, los escaparates y los mercados. A Barcelona no se vuelve de vez en cuando, como a una capital de provincia, se vive allí para siempre. Se emocionó mucho Eduardo al leerle yo las palabras de Pedrell cuando volvió a Barcelona después de la incomprensión madrileña.

La pluma, la del sacerdote y la del amigo, quisiera ser de poeta porque he de recordar lo inefable: que no he visto a nadie hacer de la vida una *obra de arte* como lo hizo Eduardo, pero haciéndolo a través del amor constante, apasionado, creciente hacia María, su mujer. Lo escribo aquí porque, sin ese amor como *constante* de vida sería inexplicable el *artista Toldrá*. Absolutamente inexplicable. Era un amor total y ambicioso de crecer en recuerdos y en horizontes... y en cultura. Yo le descubrí a Eduardo *La voz a ti debida*, de Pedro Salinas y cuando él, en Madrid, con María lejos, leía aquello de «¡qué alegría vivir sintiéndose vivido!» lloraba y lloraba con lágrimas reales, redondas, gordas, tristes y sonrientes a la vez, porque en la ausencia, dolorosa, se sentía correspondido.

Amor, en primer lugar, como hogar. Era el *Trío Toldrá* —matrimonio e hija—

luchando bellamente para que cada día tuviera su belleza, era la exclamación apasionada, pero también una delicadeza hasta el tartamudeo, una lúcida cortesía, un estar casi en vilo para que la persona amada tuviera en cada momento la seguridad de esa «primacía del tú», de esa entrega amorosa en la que se traba la lucha contra el pecado original. La profunda religiosidad de Toldrá —ya escribiré de su muy medido antiwagnerismo— surgía como una llamada a la gracia desde su amor humano. En un viaje suyo a Madrid, concretamente en noviembre de 1951, en torno a Santa Cecilia —mi cariño por Eduardo facilita con dulzura no el tanteo, sino la exactitud de las fechas— fue graciosamente oculto a oírme predicar a los estudiantes, y ¡qué gozo el suyo, qué exclamaciones a la salida comentando mi sermón sobre el afán de eternidad del amor verdadero!

Amor como hogar, como vida entera en común, en el paseo, en el concierto, ¡hasta en la cocina! Necesito decir este recuerdo. Cuando María estuvo enferma y tenía *antojos*, allá se iba Eduardo —me lo contó en Madrid después de una de aquellas conferencias telefónicas que la aupaban al colmo de la ansiedad— para confeccionar Dios sabe qué extraños ponches y como embrujadas mezclas. Fue una vida a dúo sin vejez. Él no pudo llegar a eso que dice Baroja en *Los amores tardíos* y que desde aquí le envío como oración y como saludo: «Cuando el tiempo convierta en plata tu cabellera brillante, cuando tu mirada no tenga esplendor sino una dulzura amable y apagada, cuando tu cuerpo sea marchito y débil y no rotundo y fuerte, cuando tu mano arrugada tiemble un poco y tus labios tengan una sonrisa pálida, cuando seas una viejecita de cuerpo pequeño y ligero como un pájaro, yo te querré como ahora, si no te quiero más que ahora».

Es necesario, misericordiosamente necesario, disculpar al artista, pero ¡cómo duele siempre que el artista se mienta a sí mismo y en lo mejor de sí mismo a través de una vida con todos los malos derechos para el cuerpo en rebeldía! Y más hoy, con ese endemoniado sistema y esclavitud del viaje permanente y de la publicidad en acecho. Por eso, toda mi vida de sacerdote, y mientras dure la de músico, tendrá siempre, pondrá siempre el ejemplo de Toldrá, no, por favor, como ejemplo de hogar *retaguardia tranquila, asilo*, contrapeso de paz y de orden para el artista, sino como todo eso, pero además con lo que puede parecer contrario. El hogar como sitio de pasión, como sitio al que se vuelve con impaciencia, al que se llama con impaciencia y donde la noche es, de verdad, *transfigurada*.

Toldrá era wagneriano a medias y no participaba de ese wagnerismo como religión que a veces hace insoportables a ciertos catalanes. Luego diré que Eduardo me recordaba mucho a los Directores alemanes, pero ahora señalo cómo Bruno Walter, que hacía un Wagner espléndido, corregía el peligro a través de Brahms. En los primeros conciertos madrileños, aparte de aquella *Sinfonía Italiana* que embobó al mismo Pérez Casas, nos interesó, sobre todo, como novedad, como auténtica

novedad, el Brahms de Eduardo, el buscar tan modernamente el permanente lirismo a través de la materia. Si Bruno Walter no dejó nunca de hacer, y públicamente, música de cámara, con Rosé al violín o acompañado al piano a grandes liederistas, Eduardo quiso siempre y fue *primero* en la música de cuarteto. En su casa, un muy hermoso bronce recordaba la ejecución de la serie íntegra de los *Cuartetos* de Beethoven por el Cuarteto Renacimiento, del que fue alma. El inevitable wagnerismo de todo catalán músico apareció así temperado en Toldrá por el cariño hacia lo más íntimo de la obra de Brahms, Eduardo no era pianista, aunque sabía manejarse con gracia única para acompañar sus canciones. Eso mismo le hacía vivir más la música en su cabeza y en el aire. Tenía excelente memoria musical, pero seguía mejor las notas desde el silencio, abriendo mucho los ojos, aquellos ojos grandes, claros, luminosos, los que mandaban, dicen, en el cuarteto. Yo, desgraciadamente, no le oí como cuartetista, porque eso estaba lejos, pero sí un concierto de violín el único que dio en Madrid, y sobre todo uno de sus *Sonetos* en el coro de los Jerónimos cuando se casó Ana Rodríguez de Aragón. Los ojos cerrados, la boca entreabierta, tocaba como si en ello le fuera la vida, porque festejando una boda se acordaba de su mujer ausente, pero ¿y cuándo cantaba sus canciones? ¡Qué fiesta de gracia, de lujo del alma, porque cantaba comentando, parándose, riendo de su piano y de su voz, alerta al cigarro siempre, que era su vicio!

Eduardo no era hombre de mucha instrucción, pero tenía la suficiente curiosidad para convertir en cultura su profunda riqueza sensible. Solo había estudiado música y creo haberle oído decir —era bastante parco en los relatos sobre su niñez— que desde casi niño tuvo que tocar en orquestas de teatro ínfimo. Tampoco, me parece, era hombre de muchos libros. No me parece, sino que estoy seguro: junto al gran número de partituras había libros, pero no muchos, y creo conocer la casa de memoria. Pocos libros, sí, pero ¡de qué manera sabidos! Solo un hombre *bien leído* puede escribir como él lo hacía, y digo de paso que su castellano era impecable. Su gran admiración por Vives era, sobre todo, admiración por esa cultura del músico que el mismo Salazar reconoció en ocasión bastante solemne. Eduardo era un lector inigualado en esa lectura en voz alta que tanta viveza de espíritu exige. Aun antes de la moda entre jóvenes de las *lecturas teatrales* le oí leer, de manera asombrosa, trozos del *Otelo* de Shakespeare.

Pero su cultura era, por encima de todo, curiosidad por lo humano. En sus viajes no faltaba, claro, la visita protocolaria al Museo, pero, como cuando recorríamos el viejo Madrid, su gusto era recorrer y recorrer calles para atisbar rostros y actitudes. Él tenía un gusto de meridional, de barcelonés concretamente, por la plaza, por los mercados. Del gran viaje de su juventud con el Cuarteto Renacimiento —viaje pensionado por la Junta de Ampliación de Estudios, no lo olvidemos— trajo un conocimiento único, no oficial sino vivo, de ciudades como París y Viena. Los libros

de los que le hablaban, los problemas que oía plantear eran asimilados según su interés humano. No lo veía en la política a no ser en su preocupación, por lo que entonces comenzaba ya a llamarse *política del espectáculo*. Esa riqueza de *humanidades* hubiera hecho de él un estupendo tertuliano, y lo era en Madrid cuando la amistad valía como rescoldo del hogar lejano.

No he conocido a músico con la imaginación tan *funcionalizada* para la música como expresión del espíritu. Por eso fue, en el gran repertorio, el más artista de los Directores españoles. No quería el disco como instrumento de trabajo, no lo necesitaba, lo veía como estorbo entre su espíritu y la partitura. No siendo pianista era conmovedor verle, ya muy al final de su vida, encantado con su piano de media cola, porque lo que él hacía al piano, de manera personalísima, era también arte y salía ganando con el buen sonido. Cuando en el Madrid de la postguerra otros directores más jóvenes hablaban de tal detalle de tal o cual versión oída en disco, Eduardo, sin contradecir abiertamente, abría mucho los ojos como no comprendiendo, y el no comprender, para él, era la forma más cortés, pero también la más aguda de censurar. Para él, la partitura era un ser vivo. Podía perfectamente haber dirigido cien obras de memoria, pero yo creo que tener la partitura delante, la suya, la de estudio en casa, era dirigir con todo ese mundo de las significaciones, no de literatura, inseparable de su manera de vivir y de hacer la música, pues aun cerrando los ojos ¡tantas veces! quería y palpaba su presencia. Él, a su modo, explicaba muy bien eso. La partitura de estudio es como un camino familiar del que se conocen las bellezas, los peligros, los baches y donde también cabe, ya lo creo, la sorpresa, la parada ante el detalle. A mí me dijo que alguna vez, de vuelta del concierto, añadía algo a la partitura, señalaba un detalle más nacido en el mismo concierto, como aquella introducción al *Freischütz* que se le reveló como distinta porque María había entrado con un poco de retraso en el palco.

El Toldrá compositor aparece como de paso, al margen injustamente en libros y manuales anteriores a su dedicación plena a la batuta; esa misma dedicación, más tarde, contribuyó a seguirle situando al margen. Hay, sin embargo, una causa más al fondo al no adscribirse Eduardo a ninguna dirección de las típicas de la música española y en la catalana especialmente. Catalán, barcelonés hasta la médula, Eduardo no es compositor *nacionalista*. Le gustaba mucho lo popular en su sitio. Amante como pocos, por ejemplo, de las *coblas*, finísimo armonizador de canciones populares, no participaba de esa *mística popularista* que tantas veces nos empalaga en ciertos sectores. Compositor no desarraigado, fue siempre *compositor no comprometido* más que con su inspiración. No basta hablar de compositor *romántico*, porque Eduardo, que adoraba a Mozart a Haynd, estaba a disgusto dirigiendo

Tschiowski y quería a Strauss, pero con muchísimas cautelas. Era romántico de talante, en tanto en cuanto no aceptaba una *profesionalidad* en el componer. Solo componía aquello cuya inspiración había nacido plenamente libre, y el *encargo* de haberlo, como podría ocurrir con *El giravolt* o con una canción gallega, tenía que venir bien preparado para encandilar esa inspiración. Al lado de ese romanticismo, que nunca fue atadura con el pasado, es necesario colocar como inseparable lo hasta cierto punto opuesto. Una extremada, casi enfermiza voluntad de perfección, un trabajo de lima, un alquitarado tanteo para lograr que todo fuera inspiración y nada *oficio*. Por eso es inútil buscar *influencias*, y bien claro se ve esto en las obras orquestales, oídas tan poco, desgraciadamente. Eduardo era un espléndido orquestador con un agudo sentido del timbre orquestal, agudísimo para su tiempo catalán. Impresionista a su manera, que es una manera donde la primacía de lo melódico aumenta su dinamismo en una curiosa lucha contra el ritmo, patente en la partitura más conocida —*La maldición del Comte Arnau*— por ser la más brillante.

Yo quiero muchísimo el cuarteto *Vistas al mar*, y lo quiero mucho más así que en su versión orquestal que si aumenta ciertos matices, hace demasiado *descriptivo* lo lírico. No muy grande ni muy feliz es la contribución española al mundo del cuarteto, y merece la pena detenerse un poco en las causas. Un buen número de los *grandes* ni siquiera lo han intentado, o al menos no tenemos noticia de ello, y cuando alguno —Ernesto Halffter— abordó esta forma, fue más bien como experimento. De hecho, no hay cuarteto en Falla, en Mompou, en Rodrigo, en Esplá. Les era fácil la forma a los embarcados, de una u otra manera, en la línea postromántica que también hacía del cuarteto *poema sinfónico*: así, Conrado del Campo y Jesús Guridi. Hubo también una fórmula de compromiso entre una línea flexible en la forma y aliada con el nacionalismo. Así, Turina y luego Molleda. Y nada más entre nombres importantes.

El cuarteto de Toldrá es una verdadera joya dentro de la literatura característica española. No se ve presionado ni por la pedantería corriente en los meridionales ante la gran forma ni tampoco por el fácil comodín de lo popular. La originalidad estriba en que sin forzar nunca lo que debe ser la línea cuartetística, se logra una visión musical de un paisaje *evocado*, entrevisto, Eduardo, tan puro, tan poco straussiano, trabajaba siempre, incluso como Director, a través de una cierta adecuación *visual*. No hablaría yo nunca de música descriptiva, sino de lirismo apoyado en una cierta ensoñación del paisaje. Cuando se escribió este cuarteto parecía imposible no elegir entre la gran forma y el realismo de lo popular. Como si el autor repartiera sus cariños de intérprete entre Brahms y Debussy, con el común denominador de un espíritu mendelssohniano, el cuarteto *Vistas al mar* logra subir por encima de la *suite*, evitando las *sabidurías* y disgresiones del cuarteto en el gran estilo del postromanticismo.

Desde siempre, el Real y el Liceo —con lenguaje de hoy hablaríamos de los

grupos de presión que les han dado vida— pusieron trabas decisivas a la música española de teatro. Aun antes del cierre del Real, Falla y Turina habían visto como imposible sus ambiciones teatrales. Más aún, su sinfonismo había nacido como lucha contra la zarzuela y eran los autores de zarzuela los que se creían llamados o rechazados en la ópera española. Eduardo, tan amigo y admirador de Vives, no podía hacer zarzuela, y no solo porque la música tenía que situarse en una baja escala de valores, sino porque —lo recuerdo como una de las cosas más inolvidables de sus conversaciones— tenía pasión por el teatro, pudo ser actor espléndido y bastaba oírle leer en voz alta para darse cuenta de ello.

Solo un poeta como Carner, solo en el cuadro de un teatro muy lírico, muy poético, podía encarnarse la inspiración de Eduardo. Para querer y para juzgar *El giravolt de maig* debe recordarse siempre que Mozart era el autor más querido de nuestro músico. Beethoven, sí, en la orquesta, pero en el fondo, fondo, Mozart y Mendelssohn eran los de las *afinidades electivas*. Esta obra de Toldrá es única en la música española de teatro. Algunas veces, autores de zarzuela que amasaban dentro un cierto remordimiento —así, Vives— trataban de justificarse a través de obras más líricas, más cuidadas, pero el resultado no era bueno. Es como si un pintor ganancioso con las decoraciones, dedicado solo a ellas, pensara justificarse con un *cuadro de género*. Yo recuerdo el entusiasmo de Turina al escuchar al piano una versión a lo Toldrá de *El giravolt*. Arias y recitativos, la atmósfera toda está bañada en una vieja y siempre actual concisión latina, y apartada la emoción *verista* todo está montado para que la joya —una melancolía sutil, grácil e inconsolable a la vez— brille. No se pueden marcar influencias. Está el espíritu de todas las músicas que Toldrá quería, pero la palabra es personalísima. Ahora, cuando Madrid prepara una verdadera *ópera de cámara*, la obra de Toldrá será la gran sorpresa para muchos.

Ahora escribo un poco más largo porque el análisis es la mejor manera de resumir y de recordar. Escribo del Toldrá de las canciones. Para los compositores de la generación de Toldrá, nada tan fácil, tan peligrosamente fácil como componer una canción. Después del éxito de las *Canciones populares españolas*, de Manuel de Falla, la receta parecía fácil y, además, comodísima, porque dispensaba de ese sudor, de esa herida inseparable de la inspiración; bastaba recurrir a la riqueza del folklore español. Las consecuencias fueron muy claras. Eduardo no desdeñó el trabajo de *recreación* de la canción popular, pero con su lealtad con su respeto, no quería poner de relieve sus dotes de armonista, sino la belleza de la canción escogida. De aquí viene la extrema sencillez, la finísima, como tímida parvedad de los acompañamientos. Es el romántico que continuamente pule y se refrena, que corta el fácil aliento, mejor dicho, lo encanta, lo destila. Recuerdo ahora que una vez, paseando por Montjuich, me explicaba su pasmo ante la catarata, pero su delicia — ¡eso de la «ternura como pasión remansada» de Charles Du Bos!— ante la misma

agua que rebasa dulcemente en la taza de las fuentes (¡cómo lo hubiera explicado ese simbolismo del agua el Rilke que conocí más tarde!).

La canción de Toldrá no tiene el meollo de su inspiración en una melodía o tema. La inspiración viene desde captar el color, el ambiente del poema y de tal manera que la unidad es originalísima, lejos de la receta. Basta recordar la tan bella sobre el villancico de Lope de Vega, la perla de ese grupo que es uno de los más logrados y significativos de la música española. La estructura del poema hubiera permitido contentarse con el arranque, bellissimo, pero viéndolo más al fondo se palpa cómo la parte central, tan finamente andaluza, era indispensable, y al mismo tiempo signo de que al revés de lo frecuente en otros, la canción está elaboradísima, *parida*, me atrevo a escribir, para indicar qué esfuerzo, cuánto tanteo, qué resumen de muchas músicas hay en esa pequeña obra, obra maestra. Yo creo que a muchos compositores el ser pianistas les ha estorbado para la canción. Eduardo, que no lo era, solía por eso reducir a esencia la participación pianística. Tocaba cantando, así tenía siempre conciencia del límite. No melodía, sino *melos* en el sentido que indica tan bellamente Bruno Walter. De la estética *escolar* para la *melodía acompañada* a la obra construida en torno a su *melos* —que abarca en un todo el carácter fundamental— hay una gran distancia. Tanto en las canciones castellanas como en las catalanas puede verse la elección verificada a través del *carácter* y no de la palabra sin más. El Eduardo delicioso inventor de *Alleluyas*, versificador facilísimo, hubiera compuesto centenares de canciones y romanzas de teatro.

Esa estética de la canción es la misma para otra de sus obras deliciosas, irritantemente olvidada por los intérpretes sospechosos de que aquí solo el autor puede ser verdadero intérprete. Me refiero a los *Sonetos para violín*. El título es ya, en verdad, significativo, como una *romanza sin palabras* en el sentido inaugurado por Mendelssohn. No es *canción* porque no se apoya en un texto, lo es porque cada capítulo está sometido a la máxima concentración para que la esencia y el puente hacia el público, lo lírico, surjan de una vez, sin añadido. Un gran violinista compone para el violín negándose a cualquier *efecto* de virtuosismo exterior, pero sacando el mayor partido a las posibilidades de expresión y de tal manera que a cierto miope violinista le oí decir que no eran obras *violinísticas*, y hasta cierto punto tenía razón, pues la estética de canción obliga, por ejemplo, a una especial técnica de arco en el ligado.

Me dijeron que Eduardo Toldrá se habría retirado de la Dirección de orquesta al cumplir exactamente los años de jubilación. Se me dijo antes que estaba disgustado con la situación de la orquesta, con sus dificultades económicas, más calladas las otras amarguras que han disimulado mensajes de cansancio no de él, sino de las impacencias de los otros. Hay, pudo haber, además, otra causa: el público de hoy. Acostumbrado, mal acostumbrado al constante trasiego de los directores, con su

divismo, con sus programas casi siempre fáciles, no ve como lo mejor esa familiar relación del curso con el *músico de la ciudad*. Al rumorearse lo de la no muy lejana jubilación, yo pensaba si la última etapa de su vida, que era de esperar larga por su aparente buena salud y por su jocunda vitalidad, sería la vuelta hacia la composición, abandonada al crearse la Orquesta Municipal de Barcelona. Era imposible pensar en un Toldrá de vacaciones. Dolorosamente me lo imagino alargando las estancias en Cantallops, gozando del otoño pleno y de la primavera muy temprana. Después de la experiencia de tanta música a través de la batuta, su vuelta a la tarea de componer, su vida *solo* de compositor, pudo ser hermosamente fecunda, desde un punto de vista generacional, interesantísimo, tanto como pasar desde una situación *al margen* hasta una postura de protagonista. Los músicos de sus años anduvieron demasiado detrás de la moda y en los jóvenes, Dios sabe lo que es la moda, y de esa manera una voz personalísima, serena, enriquecida con tanta experiencia pudo ser voz de verdad *maestra*. Se recuerda el director, al compositor, al violinista. Quien ha visto a Toldrá examinar y juzgar una partitura puede pensar en un posible gran maestro de composición. Era mi manía también con Arámbarri, porque el obligado eclecticismo de la batuta es parecido al que necesita el maestro de composición. Pero da mucha pena soñar lo imposible.

Ahora mismo, en la plétora del divismo orquestal, seguimos añorándolo en muchas cosas. Fue, en primer lugar, un precursor y un autodidacta. Cuando empezó a dirigir en Madrid, a ciertos aficionados les pareció encontrarse con un gran director alemán, porque Eduardo dirigía con una libertad de gesto, con una espontaneidad, que estaba muy por encima de la servidumbre del concertador. Trabajaba, sí, mucho en el ensayo; todo el tiempo del ensayo le parecía corto, y de hecho hubiera necesitado una orquesta muy ajustada, una orquesta alemana o americana para lanzarse a volar sin cuidado. Como fue bastante pobre la tónica presupuestaria de la Orquesta Municipal de Barcelona, no pudo entrar en la política de intercambio a través del *do ut des* de las agencias. Y no eran precisamente las orquestas de París las que él necesitaba, aunque con ellas tuviera tan buen éxito. Dejémoslo, porque insistir en el tema sería amargarse ante muchas actuales situaciones. Eduardo, muerto hace poco, vivió realmente, aun siendo director titular, en la etapa heroica de la batuta. Él lo quiso al elegir tantas veces, siempre, Barcelona. Le veo, mientras leo el libro de Capdevila, que lo tengo a tiempo y a destiempo. A destiempo: me dice muchas cosas que no conocía. A tiempo: de haberlo leído antes, quizá no hubiera tenido excesiva timidez al escribir esto. Ahora, al leerlo en lengua catalana, tierna y difícil a la vez para mí, aunque basta ser músico, recordar a Eduardo para entenderlo, porque allí están las fotos preciosas, las buenas, las instantáneas, las de reportaje que se hacen poéticas al darnos la expresión apasionada de un corazón tan grande. Decía Rilke en una de sus cartas que nuestra pureza moral depende de nuestra fidelidad a los muertos

queridos. Ahora, en época de desolación, cierro los ojos para que los suyos, tan grandes, tan azules, tan buenos, me aprueben y me consuelen.

MEMORIA DE JESÚS GURIDI

«No temáis, doncellita nazarena». Esos versos y otros que siguen, Dios sabe de quien, los recitaba a los seis años, en una fiesta del Colegio de Santiago Apóstol, un niño muy tímido, todavía no gordo, pianista de obras que eran fácil paraíso de familia burguesa —«Il y a longtemps, longtemps»: de quién sería y quién la encontrara— y que después de decir esos versos cantaba un solo, cantaba lleno de ilusión y de pavor porque le dirigía Jesús Guridi; él recordó, en ocasión memorable, que aquel niño era yo. Evoco ahora el Bilbao de mi niñez —1918-1927— porque ese bucear en el paraíso, ese recuerdo de cuando teníamos, según el Evangelio, el reino de los cielos, es inseparable para mí del carácter y de la grandeza de Jesús Guridi, como lo fue también de Jesús Arámbarri (es justo y bonito recordar que los dos nombres más definidos por su bondad, por su limpieza moral tuvieron el «dulce nombre de Jesús»). Lo ya sabido basta nombrarlo: espléndida Sociedad Filarmónica. Pero aquella Sociedad no era solo una sociedad de conciertos: su grupo impulsó un Conservatorio entonces modelo. Había, sí, la pasión por la ópera y la zarzuela: yo recuerdo las lamentaciones de mis padres por los sudores en el gallinero para oír a Fleta y para oír *El caserío*. Que la música se tomaba en serio y era vida lo demuestra que en mi Colegio de Santiago —igual pasaría en el rival de Indauchu— aprendimos la música jugando, imitando a Mozart en el alto taburete que necesitábamos para tocar el piano, cantando mucho y bien —todo el repertorio de Otaño— en la iglesia e ingresando en el mundo de la pena idealizada, de las lágrimas gustosas, con *Así cantan los niños*, de Jesús Guridi.

Yo le conocí de verdad a Jesús Guridi, estuve cerca solo después de la guerra, cuando él vino a vivir definitivamente a Madrid estrenando bien pronto su obra sinfónica más importante: las *Diez melodías vascas*. Visto de paso, tratado superficialmente el Guridi modesto, tímido, sencillo, era ya original, porque parecía *despistado*. Domiciliado en Madrid, profesor del Conservatorio, ya en la tarde de su vida tenía que estar y no estar; ser músico, estrenar, enseñar, pero sin participar de las pasiones y pasioncillas de las banderías y de los grupitos de los influyentes con su *clientela*, que eran los indispensables para expedir pasaporte de protagonista. Entonces Guridi, al oír la tempestad o ver el fruto de la cizaña, contestaba desde los cerros de Úbeda y la solución no era ni matarle ni dejarle sino quererle mucho entre risotadas de asombro. En Tribunales de exámenes o de cátedras, en concursos, sus *salidas* eran increíbles. ¿Había que adjudicar un piano como único premio en un concurso con dos participantes? Pues que se dividiera el premio, decía luego de hacer humear el pitillo para que el ojo guiñara. ¿Que el número tres en el concurso de violín quedaba al margen por incomparecencia? Pues él votaba al número tres. ¡Oh, aquel abrazo estrechísimo y silencioso a un pianista haciéndolo creer que era el premiado y creyéndolo el mismo Guridi! Imposible contar con él para lucha, intriga o disensión; murió a poco de entrar yo en la Academia, sin embargo, por mi elección, pude imaginar qué deliciosos malabarismos, qué ingenuidades refinadísimas encarnara para votar en contra, pero con aire de mártir, con guiño hacia posible rectificación y

absolutamente sordo de cuerpo y de alma —olvido pleno— si oía palabras duras.

Más al fondo de ese *despiste* había un cierto anacronismo. Ciertos compositores españoles de la edad de Guridi, Conrado del Campo, por ejemplo, presentaban cierto aire de romanticismo a la manera del comienzo de siglo cuando tomaban a Ricardo Strauss, inocentemente, como revolucionario. Lo de Guridi iba más al fondo, ni melenas, ni capa, ni chalina —corbata de lazo, sí— ni fraseología romántica, pero vivía instalado en un tiempo que no era viejo porque él lo vivía como suyo y lo veíamos como auténtico. Era la quintaesencia del hombre de la ciudad de provincia, Bilbao en este caso, pero, ojo, no el Bilbao cosmopolita, financiero, anglómano, viajero, sino el Bilbao modesto, sietecallero, en torno a la Basílica del Señor Santiago, un Bilbao que casi ponía en paz a don Miguel de Unamuno, hombre de provincia también. Antes de quedar viudo —ese dolor que se canta bella y hondamente en el tiempo lento del segundo cuarteto— el matrimonio Guridi hacía las visitas a hora fija, solemne y con vestido también fijo y solemne. La caligrafía indicaba también en su pulcritud un *tiempo* de sosiego. Vivía las consuetas recepciones de la vida madrileña como verdaderos *acontecimientos*, fiel a dos bebidas que eran último capítulo de tradición: solera del 47 y champán *de la viuda*. Por despiste le atropelló un coche y él siguió sin acostumbrarse a la necesidad del metro o del coche; él, como Viñes, se enfurecía graciosamente por las calles de casas sin escaparates y yo le llevé, para su gozo y el mío, por el viejo Madrid de la calle de Toledo, por el Madrid provinciano de las tiendas de cueros, botijos y refajos. Cuando con motivo de la concesión de la Gran Cruz de Alfonso el Sabio, Vitoria, San Sebastián y Bilbao le rindieron un homenaje, fue especialmente feliz, nunca cansado de recepción en recepción, alegre de oír los discursos de alabanza, diciendo, tranquilo, las mismas palabras de respuesta. Ahora bien, Guridi, artista de pies a cabeza, no puede ser aprisionado en una sola faceta porque él, también de ciudad pequeña, romántico, era absolutamente enemigo de lo retórico; porque él, que veía el teatro más como rito que como espectáculo, tenía chifladura por las películas de Walt Disney y porque él, tan recogido, decía con toda tranquilidad que le hubiera divertido al máximo ser payaso de circo.

Avancemos un poco más después de esa primera cala. Guridi, hombre no avaro, ni tacaño, pero sí mesurado y ahorrativo, como hombre de la vieja ciudad tenía, como todos los grandes maestros de su generación, apego, cariño a la vida modesta, a la modestia, dorada por los pergaminos que recordaban los homenajes, dorada en la vitrina de las condecoraciones. Pero modestia no como impuesta, sino todo lo contrario, como forma de vivir querida a conciencia, como forma de vivir en libertad del espíritu, sin la bajeza de la adulación y sin la soberbia de la opulencia, esos dos enemigos que hacen tantas veces horrible la vida interior del artista. Huyó también de otra forma más solapada de ostentación frecuente en el artista y más en el que vive un *tiempo* distinto: la bohemia externa, el desarreglo, la pobreza accidental por despilfarro. Él quiso la modestia como amparo decisivo de la libertad, de la fantasía,

del ensueño. Y todo lo anterior sería nada al lado de lo que más importa en la memoria de Jesús Guridi: su bondad. ¡Es tan fácil decirlo y tan difícil encontrarla! Ponemos siempre o casi siempre a los enemigos de la bondad afuera, en lo externo, cuando el enemigo, de verdad, está en el afuera hecho adentro, interior, encarnado en los monstruos de las entrañas, esos monstruos de cuya liberación, según grandes teólogos, nos rendimos suplicantes en la segunda parte del *Padre nuestro*, porque solo la omnipotencia paternal de Dios puede liberarnos. Se puede ser casto y al mismo tiempo pedir la liberación a Dios de mil monstruos que atenazan la imaginación, destruyen los sueños de la noche y empujan a soñar despiertos. Se puede ser, se debe ser caritativo, cortés, perdonador, pero necesitando cada día, cada noche, la lucha contra esos monstruos de la memoria encarnada en rencores. ¿A qué viene, se me dirá, esta literatura de sermón? Viene a cuento por esto: porque quien estuvo muy cerca de Guridi debe recordar conmigo cómo los dos grandes capítulos de la lucha contra los monstruos, que tantas veces empujan en nosotros, parecían en él como vencidos sin esfuerzo. ¡Ah, qué gusto daba observar, reclinarse en aquella limpieza moral de Guridi en aquella transparencia como de niño! Perdónenme, llevo muchos años espionando la vida de los artistas, deseando como sacerdote y como profesor de Estética, ver la coincidencia del hombre y de la obra. En mi espionaje, vi en Guridi siempre la mirada que ya tenía el instinto de mirar bien, la palabra que ya no tenía sintaxis sino para lo limpio.

Vencidos todos los monstruos, bien apoyado en el ángel en quien siempre creyó, fue exento hasta de la calumnia. Solo una vez le vi graciosamente colérico, el año 1951 al leer que el inefable don Pío Baroja, requerido a que opinase sobre la música vasca y sobre Guridi concretamente, exclamó «¡pero todavía vive Guridi!».

Todo lo anterior se resume en esto, el anacronismo transcendental de Guridi viene de que él realiza, bella y tardíamente, el ser organista, sencillamente organista como forma de vida. En esto, esencialmente en esto, es discípulo de César Franck. En los últimos años de su vida, cuando no necesitaba ni el dinero ni el éxito, él se agarraba a su órgano de la misa de mediodía del domingo. Allí, solo, tocando no para público sino para su Señor y para los fieles, Guridi estaba en su ser. A mí me parece que Guridi ha sido el gran maestro de los organistas seculares. Hay en esto ciertos sutiles matices de diferencia que yo quisiera apuntar, matices que yo aprendí de Guridi y que ya en su tiempo eran dulce, conmovedora y consoladoramente anacrónicos, ser parte principalísima del esplendor del culto y, al mismo tiempo, modestamente invisible; llenar el espacio místico de la Iglesia y, al mismo tiempo, volcar lo más personal, lo más intransferible; arracimar desde arriba los corazones, crear esa especial participación que al ser obra de secolar es, era en Guridi, timidez y atrevimiento al mismo tiempo. Como en el caso de Franck, estas obras pequeñas de órgano, funcionales e intimistas a la vez, obras de intuición y de primor, aparecen como el retrato más semejante, como una serie de instantáneas del corazón sorprendido.

No fue azar ni conveniencia que la madurez de Guridi tuviera Madrid por marco. Esa madurez de Guridi se presenta, en primer lugar, como lucha conmovedora entre destino y libertad. Destino adverso: Guridi, cuya vocación de músico se había centrado en el teatro, ha vivido los años más horribles de nuestro teatro lírico, *Amaya* llegó al Real, pero Guridi necesitó bajar de piso, aceptar la zarzuela ya en decadencia. Pero es que en los años de nuestra postguerra todo el mundo lírico está por los suelos. Guridi, sí, lucha contra el destino a través de la fidelidad que supone *Peñamariana*, se acerca al sainete con cariño, pero no, no, el destino necesitaba darle un quiebro. El espanto de nuestro teatro lírico ha hecho posible, en primer lugar, una obra cumbre del sinfonismo español: las *Diez melodías vascas*. Volvemos al anacronismo, pero ¡ah!, recordando el que durante años, épocas enteras, por abandonos anteriores de cuya culpabilidad no me ocupo ahora, la música española ha tenido que ser anacrónica, pero rescatando con ello tiempos perdidos. En una palabra: lo que en Andalucía hubiera sido un músico con Falla y Turina mezclados, lo es Guridi para la música popular vasca. Y la consecuencia es lo que en Estética se pone, dentro del misterio, a la orilla del milagro, lo que ocurrió con las *Siete canciones populares*, pero prolongando Guridi la aventura hasta la misma orquesta; que lo popular auténtico, vivo, tan objetivo como el paisaje e impregnado por él, se haga personal, personalísimo. Armonizar, orquestar incluso melodías populares no es difícil y se aprende, como no es difícil y lo aprende un pintor de escuela el hacer un retrato parecido, favorecido y hasta con cierto halo. Lo difícil, dentro del misterio de lo imposible, es lo otro, que el pintor se nos dé a sí mismo a través del retrato, que el músico encarne como suya la melodía popular que recibe. La hace suya porque, genialmente, recoge lo que esa melodía tiene de paisaje, de doble paisaje para los ojos y para el espíritu. Más, a través de los títulos de cada melodía pueden verse los *apartados* de los folkloristas transformados en *situaciones*, en cuadros como de escena ideal. Dentro de unos años, casi ya hoy mismo, olvidaremos la fecha, el anacronismo y la obra orquestal de Guridi será la clásica del nacionalismo norteño.

De la madurez madrileña de Guridi es también esa perla de perfección que palpamos en las *Canciones castellanas*. Por una parte, Guridi parece situado en dos posturas anacrónicas: la del castellanismo frente al andalucismo y la de replegarse sobre la canción popular como dispensa de la inspiración. El anacronismo deja de serlo cuando cumple las siguientes condiciones: venir desde la historia interior del artista, y llenar un vacío anterior. Guridi, sin necesidad de manifiestos, con una cierta cautela ante la literatura, vivió como los grandes vascos Unamuno y Zuloaga la pasión por Castilla; si Falla, andaluz, ve a Castilla desde la historia poetizada, desde la historia hecha música, a Guridi, muy por encima de los presumidos madrileños del *pathos* castellano, yo creo que le bastó —algo de eso me dijo— el oído, un cancionero y el mirar desde el tren, con sus ojos de niño, los álamos, los chopos de la Castilla alta ¡ah, pero hay más!. Poníamos como condición para vencer el anacronismo el que viniere desde la historia anterior: la canción de las avellanas

presenta esa inseparabilidad entre forma e inspiración, pues ya desde la entrada del piano se nos anuncia que ahí, junto a una canción popular para voz de amor joven, está como por milagro lo que la madurez puede espumar de pasión remansada, de amor sin carne, de nostalgia sin herida. Y allá van ahora mismo esas canciones con Teresa Berganza, con Victoria de los Ángeles a todos los triunfos del mundo sin que nadie las oiga como anacronismo.

De esta época tenemos grandes obras de órgano que contrastan, pero no son enemigas de las delicias. Son plenamente de esta época que es la gran época sinfónica. Pero cada una con su matiz. Las *Variaciones sobre un tema vasco* me permiten luchar, una vez más, contra el tópico. Comentando la obra de Guridi se habla siempre de la influencia de Franck y yo, sin negarla, he dicho e insistido en la influencia de Brahms, patente, gloriosamente patente en estas *Variaciones*, lejanísimas del alboroto del órgano francés anterior a Messiaen, cercanas en cambio a la interioridad, a la riqueza de materia de Brahms. ¡Qué bella esta obra de 1945!, qué bella de poder y de gracia, qué traviesamente, diría yo, se cuelan relieves del piano de las canciones, del piano sobre el que Guridi gustaba de vagabundear con su cigarrillo humeante, con su plácido guiño de ojos.

MEMORIA DE JESÚS ARÁMBARRI

Algo digo de Jesús en la memoria de otro Jesús, de Guridi, pero Arámbarri estuvo todavía más cerca de mí. Desde que salí de Bilbao, entrando ya, prematuramente para mi desgracia, en la adolescencia, no había vuelto a Bilbao, la guerra, en lo inmediatamente anterior, y, antes, la extremada modestia de mi familia me impidieron un viaje con el que yo soñaba a menudo. Nada más terminada la guerra, ejerciendo ya la crítica musical, pude hablar a mis anchas del Bilbao de mi niñez, porque el primer concierto de la Filarmónica fue dirigido por Jesús Arámbarri. Dificultades políticas iniciales, salvadas luego por Otaño y Tovar, impidieron que dirigiese Pérez Casas. El concierto era como una especie de proclamación de la alegría de vivir, era en el Capitol y de etiqueta obligada. Ya era importante que Arámbarri apareciese como el primer sustituto de don Bartolomé, el éxito de público y de crítica fue el primer capítulo de la triste historia, del diálogo frustrado más bien, entre Madrid y Arámbarri. Pero a mí me importaba nada más conocerle, hablar de mi Bilbao, y Arámbarri, «con andares de medio centro y mirada de niño de catequesis», era todo eso; vivía en Indauchu, al lado de la casa de mi niñez, era respetuoso amigo de todos los hombres bilbaínos que en mi niñez protegían el espléndido Conservatorio de entonces, a la cabeza Ignacio Cortázar, Conde de Superunda, Al poco tiempo iba a Bilbao para una conferencia y el hogar de los Arámbarri se abrió de par en par vencida toda timidez. No practicante entonces, la primera versión del Bilbao de mi infancia, el que giraba en torno a la iglesia de los jesuitas, me la dio la devota, hondísima religiosidad de Jesús, yo, como con mi madre, fingía porque me daba pena ulcerar un corazón bueno, demasiado ingenuo quizá para comprender la insatisfacción de fondo que yo llevaba dentro.

Con el Jesús Arámbarri de estos años llega a cierta cumbre la vida musical bilbaína, a pesar de la decadencia del Conservatorio. Bilbao crea la primera orquesta rigurosamente *municipal*, imita los conciertos del Monumental y hace en primavera de orquesta *regional* recorriendo todo el Norte de España, desde Logroño hasta la mismísima Galicia. Hace de esto treinta años, lo señalo porque todavía en aquella época había pasión municipal y gusto especial del público por las Bandas, y el bueno de Jesús había de colocarse su uniforme, su gorra de plato, para irse al Arenal o a las procesiones. Era incapaz de tocar por rutina y trabajaba la Banda con empeño, pero con pena. La orquesta municipal era sí un consuelo y era buena para la época y para el sitio; antes de la era de las grabaciones, el buen músico podía quedarse en provincias, y así, en Bilbao, dos músicos de la orquesta, Morales y Berkós, junto con el pianista Castillo podían formar un trío excelente y dar muy buenos conciertos. El cariño del público tenía en otra parte un cierto oropel. Son los años en los que Javier Aznar, el aventado y buenísimo, daba fiestas musicales suntuosísimas en su palacio de Bak-Eder, y allí iba la orquesta a tocar muy requetebién en la primera parte, disparatadamente para desesperación de Arámbarri en la segunda, porque en el descanso para la cena fría se habían puesto como titos de comer y beber, Arámbarri de beber no, porque le costó mucho acostumbrarse al *whisky* —le gustaba el vino

dulcecito— y porque Josefina, su mujer, tan *hierática* como decía su marido, estaba a la mira.

Madrid fue inevitable veneno, sin estar todavía Pérez Casas al frente de la Nacional, difíciles y costosos los directores de fuera —solo Freitas, buenísimo, pero caro, estaba cerca— Arámbarri nos era muchas veces necesario, mucho más si se trataba de conciertos sinfónico-corales. Buena era la orquesta de Bilbao, pero incomparablemente mejor la Nacional; me decía Jesús que cuando sonaban los violoncellos y contrabajos le parecía estar en otro mundo. La crítica le trataba entonces con mucho cariño porque era imposible negar su espléndido oficio y su hombría de bien, la crítica más temida —siempre duele más el sarcasmo, el chiste, la postura en ridículo que el estacazo—, la de Rodrigo, era crítica de *amiguísimo* porque Jesús y Joaquín, Joaquín y Jesús, habían sido compañeros en la clase de Paul Dukas. A la hora de representar a España en los festivales de Bad Elster, Arámbarri fue el escogido. En aquel viaje, inolvidable, divertidísimo a pesar de la guerra, Jesús se codeó con Schuricht, con Bohm, asistió a los festivales de Bayreuth. A pesar del París de Paul Dukas, Jesús era muy germanófilo en música, ligando Beethoven, Schumann y el mismísimo Strauss a una *espiritualidad* ingenua y honda a la vez. Consecuencia, dirigir cada vez menos la Banda de Bilbao, a pesar de las protestas del *buen pueblo*, ver esa dirección y hasta el uniforme como una cruz injusta. Madrid como meta, Pérez Casas cumplía los setenta años. Entonces, secretamente, se le ofrece a Jesús la dirección de la Banda Municipal de Madrid. Nada nos dijo concretamente de su viaje, Dios sabe si fue mentira o reserva mental lo de decir que venía a ver a su tío, porque algún pariente ya tuvo. Algo se traslució en Bilbao y empezaron las conversaciones con Toldrá, que si no quiso venir a Madrid, menos a Bilbao, pero bastaron las conversaciones para crear en el hogar de Indauchu muchas penas y decisión de quedarse.

Ese hogar fue mío no pocas veces durante mis tres años de Seminario en Vitoria. Hogar confortable, un poco floripóndico —amable por su misma ingenuidad—, tiernísimo, orgulloso de hospedar a un seminarista de categoría, mucho más después de la hazaña de llevar la Orquesta Municipal al Seminario. Hogar bilbaíno por lo esencial, una religiosidad de roca, fervientemente adherida a la obediencia, atareada con la meditación, con misa en la apertura de la mañana, con un cierto ribete —ribete solo— de puritanismo. Hogar bilbaíno por el trato, cuando salíamos de misa, cuando más tarde me la ayudaba el casi chicuelo Joaquín Achúcarro, el gordo que era yo y el hombrón deportista que era él subíamos a la casa sabiendo que nos esperaba el desayuno pantagruélico, ¡qué a la inglesa, qué va!, a la vasca manera de los huevos fritos, los bollos gigantescos, la leche riquísima y el café intrascendente a fuerza de azúcar. Hogar de trabajo y no solo con partituras, Jesús, un poco a lo Brahms elaboraba a brazo una cultura sólida, digestiva de los editoriales y los artículos en los periódicos, cuidadosa de los libros *serios*, cuanto más serios mejor. El teatro como acontecimiento y el cine como pasatiempo semanal. Pablo Bilbao cuidaba de

llevarles a las casas grandes y eran muy felices viendo el paso de la tortilla al ron de nuestra clase media —era el postre de domingo en nuestras casas— a las *crepés* flamígeras y cosquilleantes. Señores siempre, siempre, los de verdad de Bilbao, Superunda al frente, le querían como a un hijo incapaz de dar disgustos. El viaje a Madrid y a Barcelona rompían el paso uniforme, no monótono —imposible la monotonía trabajando con tanto afán—, y le daban prestigio, prestigio inseparable del miedo de su marcha porque, yéndose, muchas cosas se vendrían abajo; del prestigio hacía uso para luchar por la economía de su orquesta y para dirigir poquísimamente la Banda, por fin nada, salvo la excepción, típica de Jesús, cuando entró en Bilbao, entrada de los tiempos *trionfalistas*, don Casimiro Morcillo, el primer obispo de la Diócesis.

Arámbarri en Bilbao abre un capítulo interesantísimo, el de los conciertos sacros en Semana Santa. Se reúne todo para hacerlo bueno, la maestría del compositor para coros —*Castilla*, su cantata sobre poema de Manuel Machado, es una de las obras más logradas de esta época en la música española—, el levantar de su marasmo a la Coral de Bilbao al ser nombrado director de ella, el poder trabajar con calma aún no disponiendo de medios brillantes y al fondo, esa juntura de música y de religiosidad, de oficio y de plegaria que hizo a Jesús tan hondamente original entre nosotros. Éxito extraordinario en Bilbao, resurrección de la Pasión según san Mateo —la que fue, trasantaño, monopolio de l'Orfeó Catalá—, y vivir todo ello como aldabonazo a Madrid. En este punto, cumbre y desgracia marcan la madurez de Arámbarri, el éxito en Madrid de su Bach es rotundo, pero no menos el miedo de los celosos, el fastidio de los empeñados en verle solo como *concertador*. Una pena sin grandeza, porque las razones no podían decirse.

Al poco tiempo, Arámbarri y sus amigos de Bilbao hacen el último esfuerzo para lograr la estabilidad del *músico de la ciudad*; una orquesta regional necesita de la retaguardia de un Conservatorio eficiente, y el de Bilbao, infiel a la herencia de los mayores, era una pena. El heredero y patriarca del *gran Bilbao de la música*, el Conde de Superunda, propone la candidatura de Jesús como Director del Conservatorio, al que no había sido llamado ni siquiera como Profesor. Con la Orquesta, el Conservatorio y la Coral bajo su mano, Bilbao ya no sería prisión sino capítulo de eficacia y de vanguardia. Por días, solo por días, se perdió una batalla, se perdió poco antes de ser yo nombrado Inspector-Delegado en los Conservatorios. La pérdida era el adiós a Bilbao y el camino hacia Madrid, pero ya no deseado, *llamado*, él no podía elegir. Fui a la despedida, conmovedora, en el Monumental de Bilbao, en el Teatro Buenos Aires, quería estar contento y no pude.

Todo fue adverso en la vuelta. Para volver, había de aceptar lo que era más penoso, la dirección de la Banda Municipal. Aparte de la semanal frustración como Director de orquesta, ser Director de la Banda Municipal ya no era lo de los tiempos del Maestro Villa, cuando sus oyentes eran los del concierto. Jesús, sin embargo, esclavo *religioso* de su oficio, la perfeccionó mucho, ahí están los discos. Fue gloria

efímera y honda pena aprovechar el paso de Strawinsky por Madrid para dar en Banda una versión magistral de *Le Sacre*. Orquestalmente, eran los años triunfales de Argenta y el comienzo de Odón Alonso, horizonte cubierto. Dirigió, sí, varias veces la Orquesta Nacional porque el tributo que se debía pagar a la Banda para que dejara libertad a los músicos de viento que estaban también en la Nacional era precisamente eso, horrible. Era horrible también que cada concierto suelto de Jesús tuviera algo de debut o de reválida. Hermoso y trágico verle, a los cincuenta años, aprender a prescindir de la partitura, querer mucho al Brahms de moda cuando Dukas le había enseñado todo lo contrario. Todo inútil, los músicos le respetaban, pero sin afán de ayudarlo, el público no se interesaba y las Agencias no podían manejarle. La crítica no le denostaba, porque era imposible, pero repetía incansablemente el tópico del respeto sin calor. Sufrimientos callados, experiencia de que la más terrible soledad es la indiferencia, incapacidad moral y física para formar parte de cualquier *grupo de presión*.

Se me ha acusado de meterle en el Conservatorio —pude entonces hacerlo como Director, a la muerte de García de la Parra— por favoritismo y para *ganapán*. No es cierto, creía y sigo creyendo que en Arámbarri se frustró un espléndido, único profesor de Composición. Compositor de pocas obras, pero cuidadísimas, de típica perfección de profesor, como en el caso de su maestro Dukas; analista exhaustivo porque era director que aprendía sobre la partitura y no sobre el disco; obligándose a sí mismo, por deber y por curiosidad, a *estar al día*, cumplidor hasta el sacrificio. Le puse en el primer hueco, en la cátedra de Armonía, la más necesitada de salir de la rutina, de hacerse musical y no caligráfica. La muerte vino cuando él empezaba a darse cuenta de que allí podía estar su *segunda vida*.

No se le llama a la muerte de Argenta, y no se hizo caso de lo que yo afirmaba y suplicaba, pero ya en época de *exilio interior*, que respetando la necesidad de la variación en los directores, Jesús, fijo, era la garantía de orquesta a punto, mucho más entregada sabiéndole estable y no invitado por compromiso. Nada. Pidió, incluso, dirigir el teatro de la Zarzuela cuando el género quería tomar otro rumbo. Nada. Estrenó en malas condiciones y como *ganapán* una zarzuela —*Viento del Sur*— que no podía interesar. Dios sabe —y yo solo un poco— cómo el Arámbarri religioso, místico sin decirlo y sin saberlo él mismo, ofreció todo eso como cruz. Había entonces una gran novedad en el mundo religioso, los Ejercicios «para un mundo mejor» dirigidos en La Granja por el *divo* P. Lombardi. Allí se fue Jesús, allí firmó su compromiso después de la revisión de vida hecha con su mujer, inseparable compañera, única confidente por participación del drama. Y luego, Jesús murió *no de la muerte de los médicos* —no llegaron a tiempo—, sino de la gran muerte que correspondía a un fracaso injusto, pero ofrecido, murió de pena, no en un concierto de orquesta, no en un Bach, sino en una noche del Retiro, con clarinetes en lugar de violines, con más tubas que contrabajos.

**MEMORIA DE DON
JOSÉ EUGENIO DE
BAVIERA**

«No puede imaginarse, Alteza, cómo su recuerdo hace entrañable este paso por Munich en pleno invierno. Este turismo subvencionado, que es el auténtico y único enchufe de los críticos musicales, nos hace conocer las ciudades en verano, en fiestas, con la mitad de sus gentes de vacación y lejos y llenas de otras gentes como nosotros, visitantes, golosos del cambio, de los hoteles y de los conciertos especiales. Así he conocido Munich, sin conocerlo hasta ahora. He dado una gran vuelta para pasar por Munich camino de Roma para conocerlo de verdad. Me dirán, señor, que este Munich reconstruido apenas si tiene que ver con el de sus antepasados. Creo lo contrario. Permanece la estructura de la ciudad romántica, que queriendo parecerse a Atenas se adelantaba un poco a lo que el urbanismo de hoy reclama. Y permanece la música. Antes y después del concierto leo las *Memorias*, de Bruno Walter, y leo no ya los recuerdos de Luis II —su locura ha hecho olvidar muy bellas *normalidades* de los Baviera— sino los de sus tíos, el de ese Príncipe Luis Fernando que tocaba el violín en la orquesta de la Opera, aprovechando los huecos forzosos creados por la guerra, que tocaba tímido, entusiasta y torpe, pero siempre buenísimo. Así, con recuerdos, Munich es el mismo, lo que no hubiera sido posible sin los Baviera. Poetas arrebuados, lejanos, como Rilke, demócratas convencidos como Bruno Walter, socialistas como Thomas Mann deben buena parte de lo que son al Munich de los Baviera decimonónicos. Sobre esto haría un artículo, pero ya los artículos, Alteza, parecen —lo son— ganapanes y de encargo, y es como un lujo de pobres, cambiar artículo por carta, no hacer crónica de *enviado especial* sino comunicación al amigo».

Lo anterior es parte de una carta que yo escribí y que no mandé desde Munich a don José Eugenio. No se la mandé porque lo del *lujo* era solo verdad a medias, pues la segunda parte era un tanto acre, de casi protesta por cierto mutuo enfurruñamiento con motivo del segundo Festival de Opera, que él presidía desde el Comité y al que yo atacaba a veces, aunque solo con medias verdades. Ordenando papeles aparece entre fotos y programas la carta no enviada. De ella parto para escribir este *recuerdo* comenzado y muy hecho en viaje breve, pero de mucho descanso. Desde la ventana de mi cuarto veo a un anciano que espolvorea cansancio y que quizá avienta penas, atesorando el sol de invierno junto al mar de Manuel de Falla. Su gesto al sentarse, el tiempo que ha pasado hasta tener la respiración normal y poder hablar con su espolique, me ha hecho recordar aquel paso de los últimos años de don José Eugenio, mucho más fatigoso que el de este anciano porque él tenía que cortar los alientos, apresurarlos, cerrar el respiro hondo para saludar, para sonreír, para inquietarse con cualquier noticia del mundo musical.

Más que la sierra, más que el mismo parque del Oeste y el Retiro, queríamos unos cuantos en la mocedad los altos de Serrano —el final del tranvía 8, «Bombilla-Hipódromo»—, porque eran para nosotros, pedantes, paisaje tramado con cultura: canalillos con chopos esbeltísimos, vista velazqueña del Guadarrama, Residencia de

Estudiantes, Casa de Don Ramón. Pero sin llegar hasta allí, solo la cuesta de Serrano nos bastaba, con la calle sin tiendas, los bancos propicios, los jardines volcados hacia afuera. A los que vivimos en Madrid durante la guerra civil, aquello nos parecía descanso, olvido, paraíso a la mano de rincón intacto. Como si allí estuviese detenida la guerra, incluso cuando conspirábamos o más bien creíamos hacerlo, íbamos a otra parte, más peligrosa, para dejar aquello al margen, pues éramos como sus dueños para amar, para leer. Curioso, movilizados todos, quien más, quien menos, buscábamos algo altisonante en el atuendo para evitar detenciones, sospechas asesinas del lugar para nosotros solos. Se leyó y se vivió *La voz a ti debida*, de Salinas, y lo que no había como cima del oasis —el tocadiscos portátil— debía suplirlo yo, una y otra vez, cantando la parte central de *Widmung*, de Shumann.

Poco después de terminada la guerra subíamos lentamente la misma cuesta, que estaba igual, pero que tenía un remate. Casi al final, torciendo a la derecha, entrábamos en una casa no grande, pero que por muchas cosas era palacio. Después de la guerra, con 22 años, estudiante de casa modestísima antes, la que encontraba era el sueño. Todo lo era, se oía música de cámara y con preferencia de Schumann, pontificaba discretamente un anciano cortés y encorsetadísimo —Don Antonio Goicoechea y Cosculluela—, se hablaba en voz baja, perlas y perfumes —lo que habíamos leído en el prólogo a *El artista adolescente*, de Joyce, de Marichalar—, la gula de la música perdía fuerza por la impaciencia hacia lo otro, lo oculto tras el biombo, remedio para el hambre atrasada y estreno de mil pequeñas delicias. Y como era tiempo bueno, lujosamente bueno para nuestro afán de vida, salir luego al pequeño jardín a decir cortesías y palabras bonitas, nos parecía algo así como estar rodeados de Proust.

Don José Eugenio tenía entonces 30 años. Altísimo, delgado, con pelo que empezaba a grisear, usando con gusto el uniforme de Oficial de Ingenieros, tolerante desde el principio con los músicos *republicanos* de aquí y con impaciencia de que volvieran los exiliados —a mí me dio, creyéndome influyente con Serrano Suñer, unas largas tabarras sobre la vuelta de Oscar Esplá—, elevaba todo porque recibía *en casa* y los hijos, pequeños entonces, arracimados con la madre, tío y abuelos parecían pedir un Goya distinto al de *La familia de Carlos IV*. Cumplía, sin duda, aquel pequeño salón un servicio, pero pronto cambió para ser solo salón de música de cámara. Don José Eugenio, tímido entonces para tocar solo, pasaba las páginas al pianista —Aroca casi siempre, en el esplendor de su rubia melena y el de su mirada sonámbula— y preparaba en el copeo, —*el ambigú*, como decía el mismo pianista— la sencilla coba a Lisarrague para que se fundara en el Ateneo la «Agrupación Nacional de Música de Cámara». Cuando nos vestimos de etiqueta para inaugurar la música de cámara en el entonces cochambroso Ateneo, cuando empezó la vida *normal* de conciertos, se acabaron las reuniones de los altos de Serrano, aquella casa se metió con su hogar, pero al salir a los conciertos, al no faltar a ninguno, Don José Eugenio, su mujer, su hermano, el Infante don Fernando su padre —viejo,

elegantísimo, de marmórea palidez en el rostro, de subido color de afecto en las manos al saludar— convertían en salón los descansos y, poco a poco, iban haciéndose indispensables. Pero siempre, siempre, recordaremos la breve temporada de la última *música de salón* en salón verdadero, porque allí no había nostalgia de la *belle époque* ni, claro está, permiso para intriga amorosa. No se habló mal de nadie ni hubo novela de elegante aventura. Presidía todo, el hogar más honrado, más limpio, más amoroso, más discreto que hemos conocido. Don José Eugenio —ventaja del exilio amargo— pudo casar solo por amor, lo que entonces, a su altura, era más bien raro.

En el exilio desde 1931, le conocíamos, en primer lugar, desde el apellido. Los Baviera de Munich, desde la impresionante locura wagneriana de Luis II, son inseparables de la música. «Luis II o la música como alucinación», desde que Verlaine brindó con su ajenjo por el único rey antiburgués de su tiempo, la pasión por la música de la Casa de Baviera se ha visto solo desde el pasmo ante esa locura de un rey que ahora, en algunos aspectos muy concretos de política alemana, nos parece muy cuerdo. No como locura, pero casi, se ha visto la pasión musical de la reina Isabel de Bélgica, llegada a Bruselas desde el Munich de los Baviera. Aparte de que lo visto como peligroso capricho —los viajes para música más allá del telón de acero— no estaba lejos de la profecía política, pues era un primerísimo signo de coexistencia, la reina Isabel puso cierto orden en la alucinación, acertó a convertir el mecenazgo en institución, y bien lo saben artistas españoles como Eduardo del Pueyo y Agustín León Ara. Don José Eugenio, que formó parte de jurados del premio *Reina Isabel*, era *muy querido sobrino* para ella y más querido aún cuando, antes de la coexistencia, nuestro Infante no dudó en ir hasta Varsovia para el *Premio Chopin*.

Pero la herencia de los Baviera la vivió de manera especial a través de sus tíos de Munich. La política matrimonial desde Isabel II ha hecho familiar de verdad el apellido *Baviera-Borbón*. Los tíos de don José Eugenio vivieron la música desde una corte que con Bruno Walter como Director de la música en la ciudad podía competir con todas las europeas, pero, además, vivieron la música en todo el aprendizaje y hasta con la humilde tarea del profesional. Cuenta Bruno Walter en sus *Memorias*, cómo al verse obligado a reducir la orquesta de la ópera por las necesidades de la guerra, un príncipe de Baviera se sentaba en el atril muy al fondo de los violines. Esto lo heredó don José Eugenio, que era Baviera, por la cultura, por la esbeltez y Borbón por rasgos acusadísimos que, de joven, le hacían parecidísimo a Alfonso XII.

Hemos hablado solo de una mitad de la herencia, la otra mitad se nombra, se recuerda diciendo que don José Eugenio era el nieto queridísimo, no sé si predilecto o preferido, de la reina regente María Cristina. Quería la música la reina no como alucinación, pero sí como la diversión más noble, más bella, más espiritual. Lo que era obligación cortesana, social —la asistencia al palco de la ópera en determinados días—, lo convertía ella en atención inteligente. Mucho antes de la radio, las dos

reinas, suegra y nuera, hacían colocar y dejar descolgado el teléfono en el escenario para oír desde palacio, con mucha incomodidad, pero sin etiqueta. Doña María Cristina, seria en todo, cultivó su música, su piano hasta 1898, y le agradó sobremanera que su nieto don José Eugenio estudiara también en serio el piano y que lo estudiara en el suyo, y no sin pena tuvo que despedirse de ese teclado, pues los pianos, al revés que los vinos, pierden con los años. ¡Cuánto hablamos los dos de ese triste signo de modernidad!

Quedaba un muy hondo poso de la música como alucinación. Don José Eugenio fue dejándolo todo —carrera militar, posibilidades políticas, problemas económicos— hasta tener solo la música. Cuando oía música y cuando hablaba de ella, el mirar, la silueta entera era de habitante de otro mundo. Él, tan valiente para morir, parece que no realizó su sueño, sueño que creyó ver cumplido en una noche del festival granadino, morir durante un concierto, pero, añadía, morir sin que los demás se dieran cuenta, sentir que la invasión de la sangre, su pleamar hasta más arriba del corazón, fuera vivida por él solo como pleamar de la música, como ofrenda a Dios de la vida hecha melodía. Parece que no, digo, pero solo Dios lo sabe. Estaba tan llena su memoria de música que no necesitaba oírla desde afuera para hacer resumen de vida. Después de tantos años entre músicos y aficionados llegó a la conclusión de que quienes tararean muy bien, haciendo de la memoria *oficio*, suelen ser con frecuencia oyentes de superficie; otros, como don José Eugenio, no tararean ni pueden porque oyen la música desde el silencio. El tarareo estaba en los ojos que don José Eugenio no cerraba, ojos para otro mundo, perezosos para el cotidiano, miopes para su faz vulgar, abiertos como en lúcida y permanente agonía para la música. En los últimos años, cuando se sabía y le sabíamos tan enfermo, cuando su estatura de árbol muy alto se doblaba como por un viento interior y terrible que le ahogaba, los ojos para la música no tenían edad, no tenían cansancio.

Lo hermoso, lo extraordinario de esta vida sin estruendo, sin oropeles, era, cómo ella misma puso un constante freno a la alucinación. De muy joven, en el exilio, cuando el piano, toda la música pudieron ser ocupación única y huida, él puso el freno del deporte. Corredor excepcional de automóvil en las carreras. ¿Era esa misma música, la que presiente la muerte, protagonista de la aventura? Algo más sería, pues en la guerra nuestra supo cumplir como excelente oficial y también cortejó en Teruel a esa muerte. Luego, pasada la juventud, fue el deber impuesto cada día como obligación férrea, horas y horas al piano sin vencer por entero la timidez hacia el público; horas y horas ante libros y partituras para saber, para estudiar, para no ser solo alucinado. Presidía todos los esfuerzos y se negaba, dulce, pero tesoneramente a ser presidente *honorario*. Ponía pasión y era hasta capaz de vernos como críticos *enemigos*. Oía el último disparate de un novel con la atención que podía deberse a un estreno de *grande*. Llegaba hasta la pesadez porque si se discutía un nuevo

instrumental de la orquesta, él empollaba todo lo referente a registros, embocaduras, transposiciones, hasta dejarnos realmente tullidos.

¡Cuántas *dispensas* morales puede haber a través de la música como alucinación! En este caso, todo lo contrario. La vida de don José Eugenio, de la mañana a la noche, era vida de un trabajador, entre piano, partituras y libros. Libros de aridez inalcanzable, tratados de *mírame_ y no me toques* como los de Schönberg y Krenek eran leídos y estudiados, y como a los conciertos llegaba siempre muy temprano la charla anterior era casi fatigosa por el detalle. Hizo poca vida social, la indispensable. Tenía como retaguardia un hogar modelo, una muy intensa vida de familia, amurallada contra la dispersión y contra el *snobismo*. Era muy hospitalario en su preciosa villa de Cap-Martin, en la costa azul, pero la hospitalidad era ingreso en la familia y garantía de interlocutor para no dejar ni un solo momento el tema de la música. A mí me conmovió que en el verano de 1954 en el viejo Erard de Cap-Martín, don José Eugenio se pasara la mañana dale que dale a unos ejercicios impuestos por *Madame Long* para rehacer la técnica pianística.

Se murió en verano, lejos. Solo luego, al comenzar el nuevo curso; nos dimos bien cuenta del vacío. Él, que tanto trabajó por la restauración del Real, no ha podido verlo. En la Sociedad de Música de Cámara, en la Socorros Mutuos, en la Orquesta Nacional, en el Conservatorio, hay un hueco que no se llena. Estábamos ya acostumbrados a que los artistas saludaran para él de manera especial; nos parecía importante la tertulia en el descanso; sabíamos también que estaría al otro lado del teléfono siempre que hiciera falta. Y le echaremos siempre de menos. En el futuro español más o menos previsible, él era una de las garantías de la comprensión, de la tolerancia. No descansó hasta que vio en Madrid a Oscar Esplá y fue bonito que en la recepción académica de un hombre tan rodeado por tradición republicana, fuera don José Eugenio el que le diera oficialmente bienvenida. Me parece que fue el primer miembro de familia real que pasó con su nombre el telón de acero. Dos Baviera, tía y sobrino, la reina Isabel de Bélgica y don José Eugenio, creían y con mucha razón que la música merecía borrar las fronteras.

MEMORIA DE ENRIQUE AROCA

En mi adolescencia madrileña la buena música en los cafés era sostenida y hasta casi gloriosa costumbre. No era raro sino normal que la primera escala pública de promoción después de terminar la carrera en el Conservatorio fuera tocar en un café; no era raro sino normal que los primeros músicos de las orquestas madrileñas, creadores incluso de cuartetos de cuerda, tuvieran también su café, baste recordar a Corvino y a Rafael Martínez. Había cafés y cafés. Galdós hizo en *Fortunata y Jacinta* el perfecto retrato de los cafés donde la música era un *más*, un estrambote añadido al ruido, y del café humilde donde un ciego hacía música *imitativa*. En mis tiempos era otra cosa. Cierta noche de la semana nos vestían mejor para ir al inmenso café de las dos puertas Arenal y Mayor el *María Cristina* donde por diez céntimos más y la súplica de silencio había concierto con programa de mano: romanzas, arreglos — algunos ejemplares como los de Turina para hacer trío de un nocturno de Chopin— minisinfonías podría decirse ahora. Era, sí, importante el silencio, pero no menos importante era una singular forma de participación, ideal para adolescentes. Llegar pronto para tener mesa al lado de los músicos y, de esa manera, oírles. A veces, era el desengaño con risotada, pues lo primero que yo oí, y estaban mis oídos alerta, a un excelente músico después de una excelente versión fue esto: «Hay que ahorcar al último rey con las tripas del último fraile». Vaya por Dios. Pero a veces, aparte de las comidillas de la profesión que me interesaban, salían divertidas, peregrinas teorías. El café en esas noches era una extraña mezcla o, mejor, un punto medio entre el concierto y la música en casa, desterrada ya, menos exigencia que en el primero, pero más intimidad, pues la música nos obligaba, entre pieza y pieza, a hablar de otros temas. Había además, la noche. Yo no tenía permiso para salir a ella si no era para adoración nocturna o para concierto en el Cristina.

Un aspecto de ese singular *término medio* del *concierto de café* exactamente lo contrario de lo que indicó el título de *Café-concert* era la participación en algo fundamental de las orquestas madrileñas, la excursión a provincias. Había allí, claro, sus músicos, pero en ciudad tan musical como el Bilbao de mi infancia, de vez en cuando, con anuncios especiales llegaba a un café de la Gran Vía el trío de Madrid. Digo el trío porque era la combinación ideal, pues aparte de los *arreglos* permitía el lucimiento solitario, el silencio era más hondo con la *Romanza en fa* de Beethoven, un *Nocturno* de Chopin o la *Elegía*, de Fauré. Había también, cómo no, las propinas. Hasta en época de ferias, sí señor, el concierto de los madrileños en el café, *subvencionado* incluso, era tan del programa como la contrata del predicador o del mejor torero.

En el café *importante* se quedaba el pianista o el violinista que no daba el salto definitivo hacia el mundo de los conciertos. Algunos le dieron a medias porque se sentían más a gusto en el café, fueron los *últimos bohemios*. Más a gusto porque el concierto exige el trabajo, el sacrificio continuo; lo del café *importante* habiendo, sí, exigencias, era más fácil. Pero sobre todo, lo de la bohemia. Era la noche, el estar cerquísima de los admiradores, el terreno abierto a la aventura, la tertulia entre pieza

y pieza, la insistencia en lo más romántico del repertorio y hasta la vecindad de ciertos personajes (Prieto era de los asiduos) toda una suma de realidades humanísimas posibles en un Madrid pequeño, en una época donde en el café se *mataba el tiempo*.

Enrique Aroca fue la figura más singular y querida de ese mundo. Él mismo, al constituirse la Agrupación Nacional de Música de Cámara, pronunció el adiós, pero no sin resistencia y hasta con amenaza después de vuelta. Para nosotros, adolescentes, Enrique Aroca era *el artista*; tengan en cuenta que para ver y oír nada menos que a don Ramón del Valle-Inclán bastaba tomar mesa frontera a la suya ritual de *La Granja del Henar*. Aroca era, desde lejos, la personificación de la bohemia y con su leyenda y todo. Poblada la melena, y teñido de rubio *oxigenado*, mirada perdida entre la amplia frente y las profundas ojeras. Le colgábamos infinidad de aventuras amorosas, su donjuanismo tenía como cebos la suavidad y la pereza, tanto, que su aspecto de duermevela hizo crecer la leyenda de su morfinomanía. ¿Para qué la morfina? Él estaba ya, al parecer, en otro mundo, en el lunático de los sueños de entonces. Era importantísima su actitud ante el piano, descontado que se alborotase la melena en las obras difíciles —en el Cristina tocaba una o dos solo y de las más difíciles—, pero, sobre todo, cejas y arrugas de frente eran cardiograma de los pasajes más tiernos. Beethoven, Chopin, sí, pero para mis años de entonces el café de Enrique Aroca traía su músico preferido, su Schumann. Una noche grande, extraordinaria, le oí que tocaría al miércoles siguiente los *Estudios sinfónicos*. Hubo afuera, años de la República, corridas en pelo, ensalada de palos, un tiro suelto, pero Aroca, incapaz de vencer la pereza para tener opinión, nos hacía el favor de sacarnos del mundo.

Aroca daba, alguna vez, conciertos; tocaba las *Noches*, de Falla y era gloria, sobre todo, oírle acompañar. Su mejor concierto para mi adolescencia fueron sus oposiciones a la cátedra de piano del Conservatorio de Madrid. Allí brilló lo que fue, de verdad, la rúbrica de Aroca, la espuma generosa de una musicalidad infalible, el sonido, brillante o tiernísimo, verdadera correría por todos los rincones sentimentales del espíritu. Y yo, alumno ya del Conservatorio, certifiqué lo de las leyendas, lo cierto era, sencillamente, la bondad sin tasa, que él prodigaba en abrazos, besos y lágrimas a todo *quisque*. No era muy doctrinal su pedagogía —no era lector sino oidor de sí mismo— consistente, casi siempre, en cantar en octava alta del piano lo que el alumno debía de frasear.

Yo le traté y muy a fondo cuando, recién terminada la guerra, empujé desde el Ateneo el engarce y funcionamiento de la Agrupación Nacional de Música de Cámara; los cinco eran primerísimos, pero se esperaba siempre con especial ilusión la parte final con Aroca, y los quintetos de Schumann y de Franck, los cuartetos con piano de Fauré y de Brahms hicieron para la música de cámara un público de aclamación. En no pocos conciertos, en los que yo hablaba, hacía luego, gustosísimo, el oficio-aprendizaje de pasarle las hojas. ¡Dios mío, qué habilidad para las

reducciones, para facilitar cantando mejor! No he conocido tino más infalible, era instinto, pues Aroca hubiera permanecido mudo ante la explicación de aquello que, alguna vez, era trampa, pero el menor esfuerzo, era no pocas justa corrección de lo aglomerado sin necesidad y siempre, apoyo para crear entre piano, ceja y melena al mundo de la delicia en el sonido. Nunca quiso tocar sonatas solo e incluso se resistía a las de violín, su gozo y su gloria era meterse en los quintetos *orquestales* para llevarlos al éxtasis.

De la bohemia le quedaba la melena oxigenada como signo de vida en las nubes. En Madrid o en provincias levantarse tardísimo, acicalado al máximo y luego, a la noche, en su vida, acompañarle a uno, sin prisa, hablando y hablando, casi siempre de sus recuerdos por excepción de sus penas que en el amor fueron grandes. Poco lector, lo he dicho, no culto, su personalidad tenía la doble palabra del piano y del cariño. Recuerdo una noche de gloria, Argenta, que le quería mucho, quiso que diera concierto, él solo, en los cursos de verano de Segovia, en la iglesita de las conferencias. Acostumbrado a tocar siempre con papel, tuvo que escoger lo requetesabido, lo que ya no reconocería en partitura. Y fue una maravilla desde Beethoven hasta Albéniz y no lo fue menos que como remate, madrileño casticísimo que era, sacase a relucir el resumen *transcendental* de su música de café tocando un Chueca increíble.

Tuvo sus cóleras conmigo cuando dirigí el Conservatorio; incapaz de suspender, amiguisísimo de las recomendaciones porque era amigo de todos, veía con espanto no ya el chaparrón de suspensos que yo inauguraba sino las lágrimas por tanto sobresaliente fallido, por tanto premio imposible. Hacía las actas gruñendo y salía disparado para recoger el seguro desmayo de la frustrada. Se reconciliaba bien pronto, en cuanto me veía con discípulos de verdad, grandes pianistas como José Tordesillas. Ya envejecía rápidamente, la melena olvidada de su tinte y la respiración después del quinteto era fatigosa, colérica si esa fatiga era por música avanzada.

Murió a poco de jubilarse, murió querido de todos porque no era capaz de envidiar. Nunca le oía añorar el ancho mundo de los solistas internacionales y permanecía siempre fresca su capacidad de admiración. Pero le hubiera gustado, estoy seguro, recrear el mundo, de su café, pequeño corazón de Madrid que se fue, del de hoy no quería entender; más bien no podía entender. Recuerdo, para terminar, el gran viaje de 1941. Estábamos por vez primera en Alemania, oiríamos a Fürtwangler, a la Filarmónica de Berlín, a Wagner en Bayreuth. Aroca oía, silencioso, casi hostil y eso que empezábamos por balneario de moda, por Bad Elster. Hasta que, de repente le dijo al mayor de la comitiva, al conde de Superunda, señalándole el panorama de gasas, plumeros, encajes, sombrillas arracimadas en torno al *kuchen* cotidiano y vespertino: «Ya ve, conde: ni una mujer como es debido».

MEMORIA DE GASPAR CASSADÓ

Mientras Casals cumple tan campante sus noventa años, muere en Madrid el violoncellista español cuya ambición, bien noble, consistió en parecerse todo lo posible, Gaspar Cassadó. Catalán y de familia de músicos, heredó de Casals, en primer lugar, el sonido largo, hondo, flexible, cantable al máximo. Su primera excursión por Norteamérica, excursión triunfal, hizo recordar a los críticos al gran maestro. Heredaba también de Casals, de la Barcelona de comienzos de siglo, el muy noble empeñamiento en la constante romántica, Cassadó salía a tocar y tocaba con aire de iluminado y de conquistador, y la línea de su gesto quería ser siempre transcendental y como litúrgica. Heredó también una constante, incluso excesiva preocupación por el ensanchamiento de las posibilidades técnicas del violoncelo. Le embromábamos con sus sistemas que parecían de *frenos y embragues* para el instrumento que él quería convertir en orquesta o poco menos. Retirado Casals de los conciertos, Cassadó era para muchos el sucesor.

Romántico siempre, supo comprender mejor que su maestro la música contemporánea. Ese *más* de emoción que Cassadó buscaba en la sonata de Debussy supo encontrarle en su entusiasmo por Dallapiccola. El año 1952 Cassadó vino con Dallapiccola como pianista y tocó en el Conservatorio, y su programa era como la síntesis de su vida de artista: El Bach para violoncelo solo, el Beethoven como cifra de la *autoconfesión* y el Dallapiccola ardiente y áspero. Su cariño por la actualidad le hizo practicar con ilusión la generosidad del *encargo: El Concierto galante*, de Rodrigo, la *Rapsodia*, de Ernesto Halffter, y la *Partita*, de Cristóbal, nacieron y vivieron de ese empeño. Cassadó era compositor y hasta demasiado compositor para meterse en las obras de los demás, para cambiarlas no pocas veces y para la ilusión casi obsesiva de hacer brillar el instrumento.

Hizo siempre con mucha pasión la música de cámara, llevando a ella como compañero a violinista de la categoría de un Menuhim. La combinación en Trío era su favorita; sabía ser maestro en ella para dar al conjunto la misma vida, la misma libertad que al solista. Esta pasión por la música de cámara era como el símbolo por la pasión de hacer música siempre y en todas partes. Invitado hace años a su casa de Florencia, disfruté mucho al verle trabajar de la mañana a la noche con un joven pianista alemán que iba a ser compañía accidental en uno de los Conciertos del Palacio Pitti. La permanente y apasionada lección consistía en buscar a las obras el máximo de tensión expresiva.

Casadó fue un maestro que dio a la enseñanza la misma pasión que a su obra de solista. En Siena, en Compostela, en Colonia, su magisterio no se limitaba a la clase llevada con el máximo entusiasmo. El curso entero, todos los profesores, todos los alumnos se beneficiaban de su ímpetu, de su cordialidad, inventores de *acontecimiento* para cada día. Un año en Siena hizo Cassadó que yo dijera una Misa en sufragio de Manuel de Falla, y como no se podía tocar en la capilla, él inventó tocar para la Misa en el cuarto de al lado, y allí, él y Segovia, rodearon la Misa de aureola y de lágrimas. Cuando se le haga el homenaje, *Música en Compostela*, podía

componer un libro entero de anécdotas de su vitalidad.

Cosmopolita, se había inventado un increíble lenguaje que era nuestra delicia hecha carcajada en no pocos momentos: «Soy seguro que la prima de Atlántida se convertirá en un suceso universal», nos decía en Roma. Cosmopolita, sí, pero florentino de residencia. En una torre cerca del famoso puente, Cassadó se hizo por dentro una casa maravillosa, rebosante de antigüedades, pero *vivida* hasta el último rincón. Cosmopolita, sí, pero con apartamento en Colonia, Cassadó funcionaba como maestro alemán. Cosmopolita, sí, cuidadoso del mundo, hablador de un singular esperanto para todo lo que fuera música y cordialidad, era, de verdad, barcelonés hasta la médula, artista y artesano, constante romántico y buen empresario, viajero, pero cuidador de hogares. Se ha muerto en la tarde de Navidad, cuando iba a Barcelona, muy enfermo ya, deseando sin duda morir allá y en ese día.

MEMORIA DE HIGINIO ANGLÉS

Durante la República, y debido a la incautación de los edificios pertenecientes a la Compañía de Jesús, el Conservatorio pasó del tugurio galdosiano de Pontejos a la simpática casa de los Luises, en la calle de Zorrilla. La verdad es que estuvimos a gusto y del salón-teatro tenemos recuerdos muy gratos. Aventados al terminar la guerra, el Conservatorio tuvo el sitio más absurdo de su historia, las dependencias cabareteras del teatro Alcázar, con las aulas bajo techo común. Allí tomó posesión el P. Otaño y, al poco tiempo, improvisando con bambalinas un salón de actos, dio una memorable conferencia el que solo conocíamos de oídas, de pocas lecturas, porque escribía poco y mucho de ello en catalán, Higinio Anglés. La conferencia, como conferencia, un disparate. El castellano, malo; el tono, declamatorio, pero ¡qué delicia ver y oír a un cura ya mayor, vestido por cierto de *clergyman*, cantar y casi bailar la *Cantiga 205* del rey Alfonso! Pocos los asistentes, nos arracimamos para transformar la declamación en diálogo. Antes de su famoso discurso en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Anglés colocaba ya las paralelas que hacían imposible la clásica teoría de la «colonización de la música española». Se fue corriendo a su Munich para terminar el trabajo de la transcripción de las Cantigas.

Al poco tiempo, gran batahola académica para elegirle frente a José Forns. Se puso en la picota su catalanismo y, sobre todo, su no residencia en Madrid. Sobre esto último pusimos el grito en el cielo; a Pedrell, nada menos que a Pedrell, le declararon vacante su sillón por marcharse a Barcelona. Elegir a Anglés era, precisamente, reparar el entuerto. Anglés fue discípulo querido de Pedrell. Comenzó desde el Seminario a recoger canciones populares y heredó de él ese romanticismo catalán y también ¡ay! el lenguaje. Si Anglés, por una parte, tuvo un rigor científico que su maestro, autodidacta como Barbieri, no pudo adquirir, tuvo también una expresión entrecortada, retórica a su manera, de la que luego hablaré. En los intersticios de la batalla académica se coló, era inevitable, la polémica con los arabistas. Yo sufrí mucho con ella porque estaba lejos y yo ayudaba a misa a don Miguel Asín y era contertulio fraternal de García Gómez en el Lyon. La verdad es que Ribera, benemérito en tantas cosas, disparató en música aunque diciendo cosas transcendentales y ejerciendo el *jus utendi et abutendi* de su saber y de su simpatía. La polémica, con García Gómez en medio, estaba y sigue estando viva; los romanistas desconocen la música, y los musicólogos la entraña de los géneros literarios. Consecuencia, casi por vez primera, la *censura* preliminar al discurso académico y a la respuesta no fue la sólida de rúbrica sino real, pues Anglés y Otaño, Otaño y Anglés, atizaban de firme porque toda la teoría de Ribera sobre las *Cantigas* se venía abajo con estrépito. Anglés, entonces me hizo su típica demostración de cariño por mi artículo entusiasta: echarme la gran bronca por dedicarme a la música contemporánea y no a la música antigua. Ni siquiera el anuncio de mi marcha al Seminario le calmó. En cambio *el enemigo*, el discípulo de Ribera, Asín Palacios, me dijo las mil cosas tiernas.

Durante mis años de Seminario estuve muy lejos y muy cerca de Anglés. Muy

lejos, ni una carta, o mejor dicho, una carta sin respuesta porque lo que le decía en ella era contrariarle, una vez más, sus proyectos sobre mí. Y más, le encoraba mi entusiasmo por Turina y por Rodrigo y él, wagneriano de ser algo en música *no histórica*, estaba un poco confuso con mi admiración apasionadísima por la música de Federico Mompou. Muy cerca, son los años en los que Anglés, fundador y director del Instituto Español de Musicología, recoge la siembra. La misma cosecha era recompensa por una labor que llamaríamos de paciencia benedictina si no fuera por la compañía de las grandes cóleras, inevitables en el *Vía Crucis* que fue el recorrido de archivos, tantos abandonados, la mayoría en desorden cuando no defendidos por clérigos más cancerberos que archiveros. Para un Simancas relativamente cómodo, ¡cuántos descuidos, cerrazones, ignorancias y tonterías! Yo aprovechaba las grandes soledades del Seminario de Vitoria para escribir mi *Historia de la Música*, único libro mío hecho en silencios de paz y lejanía.

Paso a paso iba siguiendo las publicaciones de Anglés. Le veía salir de un cierto catalanismo provinciano porque, la verdad, que su estimable apéndice a la *Historia de la Música* de Wolff, publicada por Labor, leída, terminara con cuatro líneas dedicadas a Albéniz y Granados como representantes de la Cataluña musical me encoraba. Seamos justos, en los años anteriores a la guerra, Anglés, muy estimado ya como medievalista, publicaba, ayudado por la Diputación Central, y eran esas publicaciones algo así como un capítulo póstumo de la obra cultural de la Mancomunidad impulsada por Cambó. Debía también a Barcelona los correctivos de su inicial wagnerismo, la admiración por Falla y la amistad con Schönberg, a quien trató mucho en Barcelona. Pero ahora la tarea se ampliaba, desde las *Cantigas* a Cabanilles, desde las Huelgas hasta el Padre Soler levantaba, y con patriotismo declamatorio, las grandes bases documentales para la *Historia de la Música española*.

Debemos ser sinceros, sus grandes tomos no eran libros. Mal escritos ¡aquello de la *susodicha princesa!*, nos recordaba las súplicas de Ortega a los historiadores para que, de verdad, escribieran libros. Llenos de documentación, faltos de fino análisis estético, aparecían deliciosamente sobresaltados por exclamaciones e iras contra ignorancias, desdenes y falsas valoraciones. Una expresión mía nada vejatoria —«espero a que Anglés publique sus libros para escribir la *Historia de la Música española*»— fue exagerada por el simpático lengualarga que era Artero y causó a Anglés una de sus grandes cóleras. Aun siendo sus libros tomazos, pero abiertos al saber histórico, eran un volcán caudaloso de datos transcendentales, salvo Menéndez Pidal, seguidor muy cariñoso de la obra de Anglés, nuestros romanistas parecían casi ignorarlo y eso era, es todavía, desesperante. La musicología alemana, hombres como Spanke, sí que le tuvieron en cuenta; no diremos lo mismo de los franceses, pues libro tan fino como el de Chailley sobre la música medieval le cita poquísimos y sin justa valoración.

Anglés se hace célebre entre los musicólogos por su estudio y transcripción de las *Cantigas*, pero eso no puede dejar a la sombra lo que hoy es especialmente actual y

que es contribución suya y de sus colaboradores en el Instituto de Musicología, sus libros sobre los Reyes Católicos y el Emperador Carlos I, aparte de rectificar lo que desde Van der Barren venía repitiéndose como tópico —la *europización* de la música española gracias al matrimonio de don Felipe el Hermoso con doña Juana—, son indispensables para la construcción histórica de nuestro humanismo devoto, grave y finalmente popularista. ¡Y tantas cosas más! Es increíble la enorme capacidad de trabajo de este hombre, repartida entre la investigación, transcripción y escritura.

En plena madurez de su trabajo, cuando el Instituto de Musicología pudo dar el definitivo salto universitario, surge en el Seminario la increíble, pero real noticia, Anglés era nombrado *presidente* del Instituto Pontificio de Música Sacra. Nos daba miedo de su obra musicológica, pero no menos de su segura inadaptación al ambiente romano, en aquella apoteosis de Papa solitario y curia todopoderosa en lo burocrático que fue la última etapa del Pontificado de Pío XII. Porque Anglés, que en fotos nos daba la perfecta silueta del *Herr Doktor*, era en realidad un robusto campesino de Maspujols, brusco, autoritario, acostumbrado a la infabilidad ganada por su trabajo.

Llegué a Roma con esas aprensiones en 1949. El primer encuentro fue también rociado de cólera en las primeras palabras: «¿Tampoco ahora, me decía, va usted a dejar sus Rodrigos y Strawinskys para meterse de lleno en la investigación?». Se dulcificó extrañamente al oír mi teoría *actual* de sacerdote-escritor, se le subía de las entrañas a la voz la escondida nostalgia de la vida pastoral, me dijo su pena por no seguir en ciertas investigaciones bíblicas, y con cierta timidez me hablaba de sus homilias dominicales a las monjas alemanas que le tenían como entre palmas. Digamos con cierta solemnidad que Anglés fue un sacerdote virtuosísimo, ejemplar, no varón apostólico, pero, como Asín Palacios, *sabio sacerdote* de los que imaginara Pío XI —no en vano fue bibliotecario—, nada mundano, conservador de la espiritualidad del Seminario, puntual en el rezo y en la meditación; mantenidos en la casta virilidad por el trabajo a marchas forzadas, por el trabajo que era ascética y gloria. En Anglés había también la influencia de la dulzura del canto religioso que él vivió entre Montserrat y el Orfeo de Millet, auténtico *músico de iglesia*.

¿Pero cómo le trataría Roma a los sesenta años? Mosén Anglés —así le llamaban siempre sus catalanes— era *diventato* Monseñor Anglés. Tuvo suerte inicial, le tocó organizar, con motivo del Año Santo, el Congreso Internacional de Música Sagrada. Su enorme prestigio dio un carácter premonitoriamente ecuménico a la reunión que, además, dio un paso grande para la admisión de lo contemporáneo en la música eclesiástica. Poco más tarde, con motivo de la conmemoración del *Motu Proprio* de Pío X, vino a presidir el Congreso de Madrid. En Roma y en Madrid lucía con cierto desgarro su vestimenta de Prelado y, a pesar de sus cóleras, como era imposible no admirarle, se le hurgaba en su sensibilidad romántica para ponerle tierno. Y, desde luego, siguió trabajando como un bárbaro. Creo que el primer amago de corazón cansado le vino de que pudieran adelantarle en su trabajo sobre Morales. Aunque todo eso tenga hoy sistema en el bello, ejemplar libro de Stevenson, nadie puede

quitarle a Anglés el mérito: la grandeza de Victoria, su glorificación —excesiva— como símbolo de la Contrarreforma había puesto a la sombra la polifonía de Morales, otro constitutivo esencial del *humanismo devoto*. Sí se resintió el Instituto con su estancia en Roma, siguió la tarea en Barcelona, pero el trabajo en Madrid decayó mucho y, sobre todo, faltaba la presencia personal del entusiasmo para estimular las ediciones. Me impulsó a fundar la Sección de Música contemporánea, pero la crisis del Consejo frustró la continuidad del proyecto. Aun así, las publicaciones de Querol, el trabajo en Barcelona, los esfuerzos de Subirá y de Matos le ayudaron mucho, y el Anuario del Instituto ha seguido siendo testimonio de la musicología española.

¿Qué decir de su labor en Roma? Su prestigio y sus cóleras espantaron no pocas veces las asechanzas de los curiales. Renovó, claro está, todo el aparato de investigación. Tuvo la alegría de ver cómo Adolfo Salazar, en su último viaje a Europa, trabajó de firme en la Biblioteca del Conservatorio. Antes de la radical reforma litúrgica, que le cogió ya enfermo, y dentro de las pequeñas posibilidades del Instituto, hizo mucho pero, sobre todo, se hizo respetar. La última vez que le vi planeaba nuevo edificio. Luego la polémica con la nueva música, el adiós al gregoriano, las querellas de los músicos le desfondaron no poco.

Su obra en la Musicología ahí está y exigía una continuidad en la investigación y una línea más avanzada, más rigurosa para hacerse verdadero capítulo de *saber histórico*. Soñaba lo primero pensando en la Barcelona *permanente* después de su jubilación. Dios quiera que su labor de allí aúpe también la de Madrid. Lo otro debe ser labor nuestra y de una nueva generación. Así como se incorpora, aunque perezosamente, la dimensión sociológica a la crítica musical, la histórica debe seguir en el mismo camino, iniciado ya brillantemente por Adolfo Salazar. Escribiendo esto en Roma, con tertulia que es duelo, recuerdo una de las grandes furias de Anglés, cuando alguien le señalaba defectos en la obra de Salazar sobre la música antigua, los inevitables defectos del autodidacta que construye a medias con la intuición y el laboreo impresionante. Que Anglés viera con alegría cómo Salazar pudo construir una pequeña obra maestra, como es el estudio sobre *la forma* polifónica dando sentido al inmenso acarreo de materiales hecho por el erudito, era forma de humildad. Yo creo que el grande y delicioso misterio de la humanidad de Anglés está ahí, que las cóleras pudieran ser expresión de humildad. «Tienen ustedes una palabra que cautiva», me decía meditabundo después de una conferencia en el Instituto Español de Roma...

MEMORIA DE VICENTE SALAS VIU

Entre tantas buenas cosas que trajo a nuestra juventud la revista *Cruz y Raya* estaba el amor, la atención sobre la música. Difícil será que olvidemos aquel ensayo de Jacques Maritain que comenzaba con una evocación de Falla en su soledad de Granada, evocación que sigue siendo de antología obligada. Falla figuraba como fundador de la revista, y solo eso era ya para nosotros marchamo de autenticidad y de interés. Pues bien, las *notas* de música aparecían firmadas por Vicente Salas VÍu, que entonces tenía veinticinco años. Notas juveniles, lógicamente discípulas de Adolfo Salazar, pero oteando ya otros vientos, ya no era el eco de la llamada *generación de la República*.

La guerra aventó a dicha generación, que trágicamente dio poco de sí desgajada del ambiente singular, pequeño, pero intensísimo en la pasión, típico de la vida musical madrileña. Adolfo Salazar, también exiliado, que se iba dejando como magisterio el que todavía es su mejor libro —*El siglo romántico*—, encontró en Méjico —aunque no viejo muriese de nostalgia y muy cristianamente— una gran apertura de horizontes. Creo, sinceramente, que el primer lazo de cordialidad de Salas VÍu hacia mí, que empezaba entonces, jovencísimo, la crítica musical, fue el que yo nunca jamás renegara del magisterio de Adolfo Salazar y pusiera toda mi pasión juvenil al servicio de una difícil continuidad. Salas VÍu estaba en Chile, se ocupaba de nuestras cosas, y si no faltaron a veces ciertas chinitas de incomprensión, la actitud suya era serena y hasta cálida.

La labor de Salas VÍu en Chile fue realmente extraordinaria. En este caso, por excepción, la escuela funeraria no es muestrario de vanidades, sino exacto resumen de la realidad. Dice así, referida a Santiago de Chile, donde vivió y donde acaba de morir a los 56 años: «Director del Instituto de Investigaciones Musicales, Compositor y Catedrático de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, Director de la Biblioteca Central de la Universidad de Chile y profesor del Instituto Pedagógico y del Conservatorio Nacional de Música».

De sobra es sabido lo que han significado los exiliados españoles para la vida intelectual hispanoamericana. Han sido los mejores representantes allí de lo que siempre debió ser España culturalmente —puente entre Europa y América—, lo han sido dándonos, en general, el ejemplo de cómo un tan grande dolor, una enfermedad tan crónica, como es el exilio, no se ha hecho resentimiento ni desprecio. Según las diversas naciones, el trabajo era de grado muy diverso. Que un español joven llegue a ser protagonista en la vida cultural de un país como Chile, el de Instituciones más liberalmente arraigadas, el de cultura más finamente europea, tiene muchísimo mérito. Ese fue el caso de Vicente Salas VÍu. Dejando para tiempo con más huelgo el examen estricto de los buenos libros de Salas VÍu, debo insistir en su participación destacadísima en la *obra* realizada por la Universidad de Chile, una obra doblemente ejemplar y que responde al título de *Facultad de Ciencias y Artes Musicales*; integración en el orden y en el ambiente universitario de la Musicología, inseparablemente, rectoría sobre la vida musical concreta. El fruto espléndido de su

Extensión cultural fue la *Revista Musical Chilena*, tan buena como las mejores de Europa, con números monográficos de interés extraordinario, atenta a las realidades más finas de lo español —baste recordar lo que han significado los trabajos de Stevenson sobre nuestra polifonía—, fina también al mirar quizá más a la vieja *Revue Musicale de Prunieres*, que al modelo angloamericano. Salas Viu estuvo hasta su muerte dentro de todos esos menesteres, siempre en diálogo con lo mejor de cada mundo. Cuando el año 1952 fundamos en el Conservatorio la revista *Música*, el primer saludo alborozado vino precisamente desde el Salas Víu de Chile.

Por fin, hace unos años Vicente Salas Víu vino a España, volvió a venir, pasó largas temporadas entre nosotros y estuvo como en su casa, expresión no metafórica, porque, aparte del trato íntimo con los músicos, su familia de aquí, la que nos acaba de rodear en la Misa de la Iglesia de la Ciudad Universitaria, es de pura cepa madrileñísima. Salas nos conquistó inmediatamente, porque era como sus cartas: bondad inteligente, bondad lúcida. Sin servidumbre al tópico, diremos que era un hombre *espiritual*. Lo era, en primer lugar, por su religiosidad honda e, inseparablemente, llena de tolerancia; lo era por su liberalismo como *cultura personal*; lo era, encarnado, por sus libros y por sus ensayos. Crítico musical a la buena usanza europea, a la de Salazar, o sea, no crítico para crónica de anécdotas, para polémica interesada o para libros sin mañana, sino crítico de página *especial*, buena técnica en la base y lleno de *aproximaciones* culturales en el conjunto. Fue *espiritual* también en la manera de plantearse los problemas de la música contemporánea. Escribió con simpatía muy honda sobre Luis de Pablo y sobre Cristóbal Halffter, pero esa simpatía no dejaba al margen el drama, el auténtico drama, que supone para los hombres de nuestra edad las muchas servidumbres, el peligro de radical alienación que hay en esa música. De todo eso hablábamos con Salas Víu. Gozosamente sorprendido por el crecimiento de Madrid, gustaba de la charla en los rincones todavía inmunes. Paseo por el Madrid viejo y café *doble* en el Gijón o en el Lyón. Se sorprendía de la estupenda coincidencia no ya en materias musicales, sino en las de religión y política. De seguir viviendo hubiese acabado por asentarse aquí otra vez, aun sabiendo por experiencia en corazón ajeno y querido, el nuestro, cómo todavía es difícil para el español el diálogo, la convivencia, el liberalismo de fondo, la religiosidad como comprensión. Se le aguaban los ojos cuando contaba la llamada a Dios de Adolfo Salazar en sus últimos días; se arraigaba más en su españolismo estudiando con rara perspicacia la música de Tomás Luis de Victoria; se dolía de que no fuéramos como es el Madrid del otoño, tan suave, tan amigo, que le esperaba este año y en cuya puerta ha muerto. Tuve que predicar en la Misa por su alma y se me trabó la lengua del corazón al hacerlo. Así escribo ahora, y ese es mi mejor homenaje.

MEMORIA DE PEDRO MASAVEU

Dentro del típico *mecenazgo del banquero* la música suele ocupar su sitio y *dora* también la opulencia. No tanto como la pintura, es verdad, pero con menos daño. Me explico, si en Madrid carecemos de pintura impresionista y de lo que sigue, esa pintura que los banqueros suizos compran y que luego pasa a los museos, la razón es bien sencilla. Los madrileños, apoyándose en el buen oficio, en la tradición no interrumpida de su buen oficio, obligaron y obligan al retrato *mejorado* y opulento, se arrepienten a medias, dada la cotización, solo a medias, porque lo que podría ayudar al cambio, al *snobismo*, va por otros caminos. La música, que no se cuelga en los salones, ha quedado más libre, pero mucho más modestamente protegida y con el contrapunto de lo que yo definí como *mecenazgo al revés*, triste e interesante capítulo de Sociología. *Mecenazgo al revés*, creer que la presencia —*invitada* tantas veces— es ya favor, dorarse con la presencia del artista —el salón madrileño, salvo excepciones, no ha sabido *pagar* delicadamente al músico— preferencia del intérprete sobre el compositor y, si muy joven el intérprete, obligado a la gratitud y al capricho sin que olvidemos tampoco el que dadas las constantes de pobreza y de envidia en la vida musical se corre siempre el peligro del monopolio.

Esta breve introducción se amplía con el ejemplo de quien, mecenas entendido y discreto, hizo lo contrario siempre, recuerdo a Pedro Masaveu, banquero y artista. No entiendo nada de Banca, pero creo que en el carácter disimuladamente *aguileño* de los *golpes* de Masaveu hubo también ese extremo de originalidad que lo puso al borde de la rareza y que, de cerca, no era sino exactamente el polo opuesto de la opulencia bancaria, la simplicidad. Recordar al artista Masaveu exige evocar los ambientes que fueron su marco. Su Banca en Oviedo era para el visitante algo como un juguete, casi todo estaba como cuando su fundación y podía hacerse un viaje para ver los calendarios, el pisapapeles y sobre todo ¡oh!, el precursor del teléfono, pero funcionando, el famoso tubo acústico con pito como cadencia del soplo. Y de allí salían, dicen, fabulosos negocios. Luego, el palacio de Hevia, la más rica colección de pintura y de relojes, pero *hogar* y comodísimo y con los Velázquez y los Goya casi humildes ante el jardín espléndido.

El banquero solía reunir muchas gentes, artistas también, pero con la suficiente abundancia y mezcla —basta releer las cosas de Escobar— para que, a la manera vapuleada por Chesterton los amigos se convirtieran en *conocidos*. Masaveu, mecenas discreto, nunca reunía así, jamás. La experiencia mía no es solo mía, durante la temporada de ópera en Oviedo arrebatarme del hotel ya sofocado de gorgoritos, y tenerme lejos y cerca; lejos en Hevia donde la libertad era absoluta, el silencio, conventual, la comida, sin floripondios, abierta la biblioteca; cerca, por el coche puntual. Experiencia no solo mía, nadie disfrutó más y mejor de ese retiro, nadie hizo *obra* en él como Federico Mompou, *imposible* para adorno de banquero, gozosamente fruidor de lo que Masaveu le ofrecía como mínima respuesta a lo que Federico daba, el *estreno* de sus *músicas calladas*, el calor de su palabra, pero no menos el saber que su silencio, su gran silencio, estaba amasado en gratitud. La gloria

del mecenazgo de Masaveu es que su nombre sea inseparable del de Mompou.

Era tan simple y tan certero el mecenazgo de Masaveu que pudo tener fama de roñoso en los de la cara dura o en los del provincianismo neto. Creo con Gabriel Marcel y con Rahner en la presencia de los muertos en torno a nosotros, en su presencia *cósmica* en esa «interior bóveda estrellada», por eso, si contara lo que sé — y otros deben saber mucho más que yo— de las caridades *inteligentes* de Pedro le haría traición. En dos mecenazgos muy públicos puede verse en esa unión de caridad y de refinada inteligencia que está en los antípodas de la opulencia, gratuita a veces, aunque de millones sí, como dicen y explican, los millones son inteligente quiebro al impuesto. Masaveu dejó morir el *premio Masaveu* en lugar de dar mucho más porque no vio en él *obra bien hecha*, pero, en cambio, cuando yo le dije que, absurdamente, el Conservatorio no tenía discoteca, me respondió simplemente: «envío cheque». Luego me riñó dulcemente porque no hice *mía* —según él que era para los demás— esa discoteca. Y si yo me atrevía, modestísimamente, a invitarle a un cocido en Lhardy, con Mompou y con Ara —los artistas *recogidos*, de bondad transparente eran para él, muy piadoso, relación con Dios—, cómo lo agradecía, cómo lo disfrutaba.

Pedro Masaveu era, por vocación y por trabajo de muchas horas, pianista, gran pianista. La originalidad a orillas con la rareza consistía en que las horas y horas, la abundancia de pianos hermosísimos, en *hora* como los mil relojes, servían para buscar en la música de los románticos, en Chopin y en Schumann sobre todo, la vecindad del sonido con el silencio, pero sin que jamás se perdiera ni la pasión ni la línea. No es extraño que en esa permanente búsqueda de un *imposible necesario* el encuentro con la persona y la obra de Federico Mompou fuera siempre un acontecimiento. El dúo Masaveu-Mompou es un mundo de realista intimidad que ha hecho posible el nacimiento de músicas donde el misterio es, a la vez, milagro. Yo, debo decirlo, el Federico a escala infinitamente menor, le ayudé a dar un paso más cuando por años y por cariño a la delicia de la costumbre se resistía a nuevas lecturas. Le hablé de Newmann y le recité a Rilke, la última vez paseando al sol en la acera de su casa madrileña de la Plaza de la Independencia mientras espiaba —otra dulce costumbre— la salida de su vecino Antonio Marichalar que tan bien sabía quererle. Él, que parecía sin años, conservado en la costumbre como punto de enclave con la eternidad, tuvo muerte de agonía dolorosa y larga, quizá fue su petición de hombre escrupuloso, deseoso de palpar una realidad de purgatorio.

Queda algo bien importante. Mientras escribo estas líneas leo *La pata de la raposa*, de Ramón Pérez de Ayala en la edición abrumadora de notas y de sugerencias hecha por Andrés Amorós, parte pequeña, sin embargo, del trabajo exhaustivo hecho sobre el novelista asturiano, amigo íntimo de Pedro Masaveu. Notará Andrés Amorós la finura musical de Pérez de Ayala, buen aficionado y un poco violinista. Para esas notas copió la carta que le escribía a Pedro al día siguiente de morir Pérez de Ayala en la clínica de la Concepción de Madrid. No sé si alguien ordena y trabaja en el archivo de Masaveu, sería importante hacerlo. Allí estará, porque Pedro era hombre

ordenado, la siguiente carta:

Querido Pedro: Con prisa le mando la noticia que junta la esperanza a la inmensa pena que tiene, que tenemos, por la muerte de nuestro don Ramón: ha recibido, con plena conciencia, con conocimiento, la Extremaunción. Se han reunido a lo Newmann lo que yo llamo, usted lo sabe, *milagros morales*. La clínica de la Concepción, vecina de mi Iglesia, se quedó sin capellanes. La dificultad de la sustitución y el deseo de trabajar pastoralmente en un campo para mí inédito me decidieron, con mucho miedo yo y con mucho cariño en la aceptación por parte de Jiménez Díaz, a hacer de capellán durante todo el verano. El martes pasado me comunicaron que había llegado y muy mal, para morir Pérez de Ayala. Ya sabe que le conozco y le trato —¡ay! pongámoslo en pasado— desde los tiempos inolvidables de don Gregorio y del Cigarral. Subí corriendo a saludarle, estaba con la mente lucidísima y con la exacta cortesía para todos y sin darse plena cuenta de la extrema gravedad de su estado. Hablamos un rato de usted —le divirtió mucho lo del *San José* de Alonso Cano— de Unamuno, de lo que preparo sobre Galdós. Las buenas monjitas me interrumpían de vez en cuando, trajeron un escapulario, una estampa y no pocas jaculatorias que hicieron sonreír a don Ramón. Luego hablé con la familia, querían que se le diera *in extremis* la Extremaunción. Yo les dije que don Ramón era estoico y no en el sentido literario de la palabra, que yo estaba dispuesto a repasar con él Epicteto y Marco Aurelio y que lo otro era bueno en la intención, pero dudoso en el valor. Y que esperaran. Así pasó el día siguiente, él, con muchos dolores, pero agudísimo de cabeza; la familia, desazonada y yo más. Entonces se produjo el *milagro moral*. Estaba yo a la puerta de la Clínica cuando vi venir a un religioso joven que me saludó como a persona conocida. Le pregunté y me dijo que no era sacerdote sino novicio jesuita, que tenía un cáncer y que iba para una exploración dolorosísima, análisis o algo así en el esternón. Le dije que arriba estaba el *enemigo* el de A. M. D. G., me pidió, me exigió que subiera para decirle que él, novicio jesuita, ofrecía el dolor próximo y los que vinieran para que «don Ramón —estas fueron sus palabras— hablara muy sinceramente con Dios». Subí con prisa de bombero, dije el mensaje, lloró don Ramón muchas y mansas lágrimas y todo fue fácil, recibió amorosamente la Extremaunción, dejó traslucir su buen saber de latinista y hasta la agonía, que tardó en llegar, reiteró su fe con palabras, las suyas, exactas y agudas. Ya ve, querido Pedro, cómo tenía usted razón. Y también yo, como en el caso de Morente, de Ortega, el recuerdo de la niñez, la necesidad de ver como inseparable de la fe el cariño de mujer y de hijas, se han presentado a la hora de morir. Con alegría sin sonrisa, con la esperanza cierta, pero con muy real tristeza, le mando la noticia y le reitero, hoy más que nunca, mi gran cariño.

MEMORIA DE JOSÉ M.^a HIGUERO

Mi iglesia de la Ciudad Universitaria tiene un atrio cubierto y grande. Como quien vive entre jóvenes nunca logra tener las puertas cerradas, yo podía y pude ver desde el atrio la aparición como fulgurante de los que suben las escaleras desde el tranvía con la prisa de una urgencia fisiológica. Le veía venir corriendo, y antes de verle por entero ya estaba a mi lado diciendo a borbotones: «Vengo a confesarme con usted, yo quiero ser tenor, me quiero casar muy pronto, dígame lo que necesita para sus pobres». Y como yo, por encauzar la avalancha y pensando en mis preferencias, le dijera que si cantaba *lied*, me dijo indignado: «Eso son tonterías: yo quiero ser tenor de ópera, cantar fuera de España y hacer un Don José que eche chispas». Era José M.^a Higuero. Bien plantado, con cierta tendencia a doblar, rebosando, al parecer, salud, hablando conmigo, pero ojeando al mujerío que entraba a Misa, me sorprendió la voz a borbotones, el cariño súbito a lo mismo, y una como extraña, lejana, melancolía en la mirada. Ahora comprendo que sus entrañas, esos abismos insondables de sabiduría premonitoria, le estaban diciendo que se diera prisa para el diálogo con Dios, para el amor, para el éxito, para lo que él entendía por su revolución. Se me fue casi al instante la imagen de la mirada porque al hacerme el recuento de su vida era solo voz, una voz que, aun sumisa al máximo, tenía un timbre viril y tierno al mismo tiempo, esa voz del *spinto*, esa voz del cielo hecho lírico. He dejado pasar días, mejor dicho noches —estas memorias se escriben poco a poco y siempre de noche—, meses, hasta dejar muy situado en el recuerdo y en la esperanza el poso de las lágrimas.

José M.^a avanzaba lo primero el cumplimiento de su vocación de hombre. Y esto no es tan elemental como parece. Dejando aparte realidades de afeminamiento como moda o como plaga, es indudable que la dichosa, desdichada, *sociedad de consumo* iguala peligrosamente los sexos, debilita su sana tensión. José María venía del campo extremeño y aun viviendo en el sitio más bello de Madrid, con el Retiro para los ojos de cada mañana y de cada tarde, era inseparable de su persona un campo recio, un campo con sitio para toros de lidia, con horizontes de trigo muy alto, con primaveras violentas. Él se reía cuando yo le decía lo de los toros, se reía creyendo camelo lo que era lección aprendida del inolvidable Álvarez de Miranda. Reciedumbre, fortaleza, honor a la palabra dada, rabia hacia la trampa, instinto para desbaratar y despreciar lo inauténtico, todo venía desde el campo y desde una casa abierta, solariega y señorial de Trujillo, de una casa sin hermanas, pero con gran abuela, una casa y hasta el mismo campo admirados, suspensos de que en lugar de que lo casi lógico —un torero señorito— surgiera un tenor señor. ¡Dios de mi vida, Trujillo pendiente de la *Novena Sinfonía* o del *Retablo de Maese Pedro*!

«Quiero casarme pronto». Su ser de varón íntegro hambreaba la entrega plena, estaba enamorado y como si la roca se hiciera miel y la corteza del pan candeal azúcar, José María decía su impaciente pasión a borbotones. Pero, insisto en lo más raro dentro de la celtiberia de donde venía: la ternura. Tuvo dos hijas y jamás le oímos una protesta, sino todo lo contrario. Educado con jesuitas de colegio de

provincia, aceptaba y protestaba a la vez de la consabida presión sobre el sexto mandamiento, la gran trampa en su tierra —él lo decía de otra manera— para pecar mucho y arrepentirse mucho, para hacer un Dios a la medida, muy temible y muy aplicable. Por eso quería quemar las etapas, casarse pronto, domar el grito y no para apaciguarse, no, sino para que Dios bendijera el gran amor de cada noche. No había leído a Rilke, y aunque lo hubiera leído. Solo ahora, después de su *muerte personal*, podemos saber cómo ese ardor inextinguible, ese abril perpetuo era premonición de muerte, *oscura noticia* que le hacía tartamudear de gusto cuando me oía hablar de Resurrección.

Y todo eso resumido en la voz: «quiero ser tenor». Luego añadiría: «Y cantar fuera de España, y dejarme de esa tontería del *lied*». Aquí algo que no es paréntesis ni digresión. El cantante joven paga la rotundidad de su vocación, la temprana satisfacción de oírse, con una tremenda dificultad para abrirse camino. El canto, entre nosotros, no es todavía *profesión*. Lo será no solo cuando haya teatro verdaderamente nacional de ópera, sino cuando ese teatro como los de cada nacionalidad en el mundo entero, estén al servicio, yo me atrevería a decir que *socializados*, al servicio de ese juego sucesivo de *promociones* que es la base de la profesionalidad. Descripción del ambiente: Buena salud sexual, facilidad para el sueño, sacrificio, sacrificio. Mientras tanto, un mundo que no tiene todavía su novelista era así a su llegada. Gentes modestas, pero finas, bien vestidas, bien habladas, capaces, si, de la cólera —«el cantante tiene tres salidas en España, por tierra, mar y aire», dirá amargamente Pablo Sorozábal— del partidismo extremo, pero capaces, primero, de una fabulosa capacidad de ensueño y, luego, de volcar sobre el maestro una oleada de fidelidad, de cariño, de entrega a ojos cerrados, de gratitud a quién ha hecho posible lo que siempre parece milagroso. José María allí, rico por su casa, sabía ser modesto sin énfasis. No era uno más, sino que *más*, pues por fidelidad a la vocación se inventó sin trabajo y con grandeza de alma una hasta como modestia especial. Fue así, en ese mundo tan singular, el mejor de los compañeros, el más fácil al entusiasmo, a la justa ira. Por eso, la noticia de su muerte, el funeral, tuvieron diluvio de lágrimas en sus compañeros, presididos por la profesora, Lola R. de Aragón.

* * *

La voz de José María era realmente maravillosa, voz grande, llena, de timbre dulce y arrebatador a la vez, una voz personalísima, eso, tan raro, que yo llamo *voz-espejo* cuando el cantante refleja en ella algo muy espiritual y muy visceral al mismo tiempo, eso que también podía llamarse *voz-retrato*. Hay algo curioso en esto, siendo la voz humana el *instrumento menos instrumento*, el no separable del cuerpo, es al mismo tiempo el más rebelde a la *personalización*. Es más personal nuestra voz hablada que cantada. En José María la voz era él, y al analizarla aplicamos criterios morales, pero que valen dentro de la técnica vocal: generosidad, valentía, entrega,

ternura. Hay tenores que cantan como con tacones, José María lo hacía platado, rural, como si le fuera la vida. Y le iba la vida y como la vivía con la intensidad de sus grandes capítulos, amaba la escena, convencido no de su convencionalismo, sino de su verdad profunda. Lo del *lied* era para él *tonterías*. Bien, sí, *Rigoletto*, que no está mal hacer de conquistador irresistible, mejor aún, *Ballo in maschera*, pero sobre todo Don José amando con flor, con furia, con navaja y con muerte. No, no era capricho el que quisiera cantar ópera..., pero en el extranjero, desde el principio. Vio por vez primera una ópera montada de pies a cabeza en Aix-en Provence y vio cómo sobre todo aquel maravilloso tinglado de orquesta sutil, de coros cuidados, de cantantes escogidos, de escena dialogando con la noche tibia, ascendía, recogiendo todo, alzándolo todo, la voz de Teresa Berganza. Y soñaba conmigo paseando aquella noche, en una *Carmen* cuidada hasta el máximo en lo espectacular, pero vencido por la voz de un español, de un absurdo y posible Don José que fuera un Don Juan purificado. ¿Paradoja? Resulta que el tenor para «Don José-Don Juan» se afirmó como gran artista, primero con el *Retablo de Maese Pedro*, de Falla. Sin ofensa, suelen ser tenores sin historia y sin porvenir los que cantan esta obra que parece no lucida. José María salió a cantarla y a que se oyera con una voz rotunda y dulce. Dios solo sabe qué retaguardias de simpáticas-malas intenciones, de rabias curables había en aquel desparpajo, en aquella intuición para demorarse en lo lírico. Creo que fue la vez primera que tuvo que vestirse de raro y maquillarse, pero no mucho para que toda su familia y amigos —no pocos verían *El Retablo* como carnaval— le reconocieran bien. ¡Y luego la parte de tenor de la *Novena Sinfonía*! Cuentan —podrían ser verdad— que al decir a sus paisanos de Trujillo que cantaba muchas «Novenas» pusieron ellos en minúscula el título y se extrañaban de que José María se dedicase a cantar de iglesia...

* * *

Y luego ya, un año largo de espera, con prohibición de cantar. Y apareció, como milagro, lo que parecía imposible: la paciencia. Sin ñoñerías, sin sentimentalismos, dejando asomar la pena solo en la mirada, José Mari aceptó el destino de enfermo, de enfermo grave. Me bastó recordarle una palabra que ya sabía: la cruz. A los pocos días rechazaba la anestesia para un dolorosísimo reconocimiento bronquial. No petulancia, no valentía sin más, no, pero sí aceptación de la cruz. Seguir con sus trabajos, vigilar su campo, querer que le quisieran los pastores y los cultivadores, sufrir sonriendo y llamarnos anunciándose como el gran tenor, sin más. Los amigos cuchicheábamos sobre el temor, era gravísima la enfermedad, según los médicos, pero no clara, y en la oscuridad había un resquicio de esperanza. Más tarde se fue alejando discretamente, pero su inmensa caridad le hacía olvidarse de sí mismo. Desde su enfermedad grave me llamó para la mía, aparatosa y pasajera, para decirme que mayo en Trujillo era una bendición de Dios. Hablaba en seguida de su mujer y de

sus hijas. De sus hijas, dos; él, varón que sabía de memoria los sonetos al toro, se reía con ternura de tener solo hijas; era, de verdad, como una refinada, sutil, tiernísima forma de amor y de humildad.

La noticia de la muerte nos llegó en esa dispersión general de final de agosto, inhumana para los grandes trances de parto o de muerte. No se localiza al que se quiere, cuando se le localiza está viajando y solo llega el telegrama como susto y luego eso más horrible todavía que es la conferencia telefónica diciendo los consuelos a gritos, gritando por las interrupciones mientras la voz fría de la telefonista —«¿terminaron ya?»— parece insulto. Dios quiso que en San Sebastián tuviéramos lágrimas comunes con su profesora, con sus sobrinas, amigas y compañeras. Una cantante que pía también hablando, que es pío esbelto todo su ser, que tiene la risa como vuelo, lloró horas, días, era Ana Higuera que ponía por delante de todos los compromisos cantar con José María en las fiestas de Trujillo, riéndose los dos de su sombra. ¡Ay, qué no decir, pero sí recordar el poema de Miguel Hernández con la muerte como del rayo de aquel con quien tanto queríamos!

Pasado bastante tiempo, celebramos en mi iglesia, en la que evocaba al principio, la misa de *requiem* por José María. Hubo extrañeza al principio cuando me oyeron pasar de la cita del Apocalipsis —«sus obras le van acompañando»— a la tan difícil, tan honda, de Rahner sobre la «presencia pancósmica» de las almas de los difuntos. La extrañeza obligó, en primer lugar, a dejar las lágrimas como estables para atender. Cuando explicando más avanzaba que desde esa presencia pancósmica podíamos pensar que esa marcha tan pronto sería para ser como el ángel de las penas colectivas de los músicos en torno al canto, volvieron a navegar las lágrimas y Mari Loles, su viuda, no nos miró ofendida.



FEDERICO SOPEÑA IBAÑEZ (Valladolid, 25 de enero de 1917-Madrid, 22 de mayo de 1991) Musicólogo y crítico musical español. Doctor en teología por la Universidad Gregoriana, fue profesor de estética y musicología en el Conservatorio de Madrid, en el que también ocupó el cargo de director (1951-1956). En 1958 entró en la Real Academia Española y posteriormente ha ocupado el cargo de Comisario General de Música (1971-1972) y de director del Museo del Prado (1981-1983). Entre su abundante producción cabe citar *La música europea contemporánea* (1952), *Stravinski* (1956), *Atlántida: Introducción a Manuel de Falla* (1962), *Música y literatura* (1974), *Historia de la música española contemporánea* (1976) y *Escrito de noche* (1985).