

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

LAS OTRAS ARTES EN LA MÚSICA DE COMPOSITORES ACADÉMICOS

DISCURSO LEÍDO POR EL ACADÉMICO ELECTO

Excelentísimo Señor Don

JOSÉ LUIS GARCÍA DEL BUSTO ARREGUI

El día 27 de octubre de 2013

Y CONTESTACIÓN DEL ACADÉMICO

Excelentísimo Señor Don

JOSÉ RAMÓN ENCINAR MARTÍNEZ



MADRID, MMXIII

DISCURSO
del *Excelentísimo Señor Don*
JOSÉ LUIS GARCÍA DEL BUSTO ARREGUI

Señoras y Señores Académicos:

No siento como obligación, sino como muy sincero deseo, comenzar estas palabras mostrando mi profunda gratitud hacia los miembros de la Sección de Música de esta Casa que propusieron mi nombre para entrar a formar parte de sus filas sucediendo a nuestro recordado don Antonio Iglesias Álvarez, agradecimiento que, naturalmente, extiendo a toda la Corporación por su apoyo a mi candidatura en la preceptiva votación. Muchas gracias a todos y, en especial, a los tres Académicos Numerarios que, cumpliendo con el protocolo reglamentario, firmaron la propuesta: a Luis de Pablo, a Antón García Abril y, por partida doble, a Tomás Marco. Por partida doble al maestro Marco porque él fue quien luego asumió la tarea de pronunciar mi *Laudatio* en la sesión académica programada al efecto, cosa que, según me han comentado varios académicos presentes en aquella ocasión, llevó a cabo con tanta brillantez que hasta a mí me hubiera podido convencer de que había hecho algún mérito.

Aún no había digerido la noticia de la propuesta cuando recibí una llamada de José Ramón Encinar en la que, con palabras tan escuetas como firmes, me hacía saber su deseo de ser él quien, llegado el caso, me recibiera en esta ceremonia de ingreso, es decir, quien pronunciara el Discurso de Contestación. Es la propia Academia quien ha de designar el Miembro de Número encargado de pronunciar el Discurso

de Contestación, y no el académico entrante, pero, como es comprensible, se cuenta con su opinión, y de ahí la adelantada petición que el maestro Encinar me hacía. Tanto él como yo sabíamos que, de producirse la elección, podría haber “conflicto afectivo”, como así fue: tardó poco Luis de Pablo en ofrecerse para la misma función. Al maestro De Pablo quiero darle otras dos veces las gracias: por su ofrecimiento, que me honra, y por su categórica y elegante retirada cuando le hice saber el gran interés que había mostrado mi “hermano pequeño”, José Ramón Encinar.

Quedaban todavía por elegir dos “compañeros de viaje” para esta ceremonia, a la que tantas veces he asistido como espectador encandilado. Me refiero, claro, a los dos Académicos que me han acompañado en el imponente recorrido desde el fondo de la sala hasta este estrado. Uno, Joaquín Soriano, a quien relaciono con el entorno musical y cultural de Federico Sopena en los años sesenta, es decir, con mis primeros pasos en el ámbito de la música: he pretendido que el maestro Soriano representara aquí a todos los intérpretes que forman parte de la Sección de Música de esta Academia, ante cuyo talento tantas veces me he inclinado, de palabra y por escrito. Y el otro –Cristóbal Halffter– *tenía que ser*, para que, en este trance de mi ingreso en la Academia, quedara completado el protagonismo de los compositores de la generación a la que más estudio y trabajo he dedicado en mi carrera: la de los maestros Halffter, De Pablo, García Abril y Marco, la misma generación que la de los recordados Bernaola y Barce que fueron miembros de esta Academia y, desgraciadamente, ya no están entre nosotros.

Tomás, Luis, Antón, Cristóbal, Joaquín, José Ramón: siempre he estado en deuda con vosotros. Desde hoy, un poco más.

Es de rigor también –noble exigencia protocolaria– que el Académico entrante evoque en su discurso a quien le ha antecedido como portador de la Medalla que recibe, y con sumo gusto cumplo con la norma dedicando un recuerdo admirativo y cariñoso hacia don Antonio

Iglesias Álvarez. Mi primer encuentro con él fue hace cuarenta y tantos (muchos) años. Acababa yo de llegar a Madrid, jovencísimo y lleno de dudas. Todas las dudas. Solo estaba seguro de una cosa: necesitaba la Música. Así, una mañana me metí en los despachos de la Comisaría de la Música para tratar de conseguir entradas para un anunciado Festival de Músicas de América y España. Empujé una puerta entreabierta y me dirigí al señor que allí estaba trabajando. ¡Nunca debí hacerlo! El señor me echó una bronca, me preguntó si creía que aquello era una taquilla y me conminó a que comprara el periódico si quería informarme de cómo ir a los conciertos. El señor, por supuesto, era Antonio Iglesias, de quien, por lo tanto, inicialmente conocí su faceta de cascarrabias. Muchos años después supe lo que casi todos los profesionales de la música y, desde luego, los miembros de esta Academia saben: bajo esa primera capa de mal genio, latía un corazón sensible, incluso tierno. Desde que empecé a escribir me trató con deferencia y, en los últimos lustros, nuestro trato fue de franca amistad.

Antonio Iglesias ha sido un músico plural, que ha dejado honda huella en la vida musical española. Discípulo de José Cubiles, fue concertista de piano en los comienzos de su carrera y estudió también composición, con Conrado del Campo, con el fin de analizar mejor el contenido de las partituras que tenía que interpretar. Presumía, legítimamente, del trato profesional y amistoso que tuvo con el gran Leopold Stokowski. Pero, muy crítico con el acto convencional del concierto público y nada amigo del tipo de vida itinerante propio del concertista, Antonio Iglesias abandonó esta dedicación y, desde los años cincuenta, se volcó en la fundación del Conservatorio de Orense, en la docencia, en la investigación –traducida en numerosos libros, siempre con la música española como tema esencial de su trabajo– y en la organización de festivales –Semanas, Decenas, Quincenas...– por toda España, así como de cursos de música. Pensemos en qué hueco tan funesto se produciría en la vida musical española de los últimos

cincuenta años transcurridos si prescindieramos de los cursos de Música en Compostela, de los cursos Manuel de Falla de Granada o de las Semanas de Música Religiosa de Cuenca –por no citar sino tres de las obras en cuya fundación, puesta en marcha y mantenimiento fue protagonista mi antecesor–... y así obtendremos una buena aproximación a la trascendencia del trabajo constante y entusiasta de Antonio Iglesias. De hecho, y como veremos a lo largo de la lectura de este discurso, varias obras importantes de las que vamos a tratar nacieron en el seno de estos certámenes, por impulso de Antonio Iglesias. Mi antecesor desarrolló igualmente grandes labores ejerciendo como Subcomisario de la Música en los años sesenta y setenta y, en su último tramo vital, como Secretario de esta Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Y no puedo olvidar, naturalmente, su dedicación a la crítica musical, largamente ejercida en distintos periódicos madrileños: no puedo olvidarla –digo– porque, no hace tanto, él y yo coincidimos ejerciendo la crítica en las páginas de *ABC*. Esta circunstancia, así como otra muy triste –la enfermedad y muerte de nuestro común amigo Carmelo Bernaola– supusieron el estrechamiento de mi amistad con aquel hombre a quien ahora me honro –muy orgulloso y un tanto abrumado– en suceder como portador de la Medalla número 11 de esta Real Academia.

Y, por si acaso tal honor no fuera suficiente como para abrumarme, ahí estaba el recuerdo de quien, a su vez, había antecedido a Antonio Iglesias: Federico Sopena, quien fue mi primer y más influyente maestro, de cuya mano empecé a escribir y me inicié como conferenciante. Pero, a los pocos días de la elección, recibí el Anuario de esta Real Academia y, al buscar la historia de la Medalla núm. 11 con curiosidad comprensible, encontré, detrás de Antonio Iglesias y Federico Sopena, a José María Esperanza y Sola y a Cecilio de Roda, dos grandes clásicos de la crítica musical española cuyos escritos son fuente en la que llevo muchos años bebiendo. En fin, les ahorro a todos frases pomposas o exhibiciones de modestia y, a los señores Académicos que

decidieron traerme aquí, les digo de nuevo que les estoy profundamente agradecido y les hago saber que vengo con ánimo de trabajar. Esta Medalla no la considero un premio, sino una responsabilidad.

Pasemos, pues, a la lectura del preceptivo *Discurso de Ingreso*, que decidí versara sobre algún tema que, de una u otra manera, pusiera a la Música en relación con las otras Artes, algo que por herencia directa –mi discipulado de Federico Sopena– ha figurado siempre entre mis inquietudes. La ocasión casi me lo exigía y no me fue difícil delimitar este oceánico tema con un criterio tendente a centrar el discurso en esta misma Casa: les propongo un recorrido –amplio, aunque seguramente no exhaustivo– por la música que compositores miembros de esta Academia de San Fernando, en cualquier época, han escrito con la intención de glosar artistas u obras pertenecientes a las otras artes que contempla la Academia, a saber, Pintura, Escultura, Arquitectura y Nuevas Artes de la Imagen, si bien debo advertir que, en lo que se refiere a composiciones musicales relacionables con el cine, excluyo completamente las docenas –centenares– de bandas sonoras de películas firmadas por Turina, Guridi y, principalmente, por Bernaola, De Pablo y García Abril. De no hacerlo, una buena parte del discurso hubiera consistido en una relación interminable de títulos: no me referiré, pues, a la “música de cine”, sino a las composiciones “sobre el cine”, o relacionadas con este arte, que estén disponibles en los catálogos de sus autores como música interpretable en concierto.

LAS OTRAS ARTES EN LA MÚSICA DE COMPOSITORES ACADÉMICOS

Este recuento, que caminará desde el centro del siglo XIX hasta nuestros días, comienza con la cita de dos obras que contienen directas referencias a sendos artistas pintores: Francisco de Goya y Mariano Fortuny.

Con libro de José Picón, la zarzuela *Pan y toros* del maestro **Francisco Asenjo Barbieri** (1823-1894) fue estrenada en el Teatro de la Zarzuela de Madrid en 1864¹. Como es bien sabido, uno de los personajes de la trama de *Pan y toros*, encarnado por un barítono, es el mismísimo Goya, referencia y cabeza pensante, junto a Jovellanos, del bando de los patriotas españoles –el pueblo llano, majos y majas, los toreros...–, que está en contra de los afrancesados y se muestra disconforme con el despiste del rey Carlos IV, que propicia el encumbramiento de un Godoy apoyado por la aristocracia corrupta. Es evidente que el libreto no se impone como fin el rigor histórico, sustituido por un convencionalismo teatral que buscaba llegar al público mediante la tipificación de los personajes como “buenos y malos”, pero la inspiración y la sabiduría musical de Barbieri lograron una obra notable y que, desde luego, resultó clave –ahondando en la línea de la tonadilla escénica y tras las pioneras músicas madrileñas de Boccherini– para la conformación de la línea “goyesca” de nuestra música, línea que culminaría en las bien conocidas obras vocales (las *Tonadillas*) y pianísticas de Enrique Granados, así como en su ópera.

Unos años después, otras obras maestras de Barbieri se insertarían de modo natural en el ámbito goyesco. Así *El barberillo de Lavapiés*, de 1874, cuya acción transcurre en el Madrid de Carlos III y en cuya primera escena, titulada “En la romería de San Eugenio”, parecen cobrar vida algunos cartones y tapices de Goya. Y también *Chorizos* y

¹ El 22 de diciembre.

polacos, de 1876, cuya acción se desarrolla en Madrid durante el último tercio del siglo XVIII. Otros ejemplos cabría rastrear, pero esta línea goyesca de Barbieri queda más que bien representada por las obras mencionadas, especialmente *Pan y toros*.

Sin lugar a dudas, Mariano Fortuny fue uno de los grandes pintores de nuestro siglo XIX. En 1874, estando en Roma, murió Fortuny a los 36 años de edad. En su Cataluña natal, otro artista –catalán y tarraconense, como Fortuny– recibió con tristeza la noticia: era el músico **Felipe Pedrell** (1841-1922) quien, en las semanas siguientes, compuso su homenaje íntimo al gran pintor: *Elegía a Fortuny*, una pieza breve, con el carácter expresivo que corresponde a su motivación y para la cual Pedrell requirió violín, violonchelo, piano y armonio *ad libitum*. La partitura se conserva en la Biblioteca Nacional de Cataluña.

Nuestro recorrido musical continúa con el comentario de otras tres composiciones del siglo XIX que no se refieren a un artista concreto –como sucedía en las anteriores–, sino a las artes en general. Sus autores son Emilio Arrieta, Baltasar Saldoni y Tomás Bretón. Arrieta y Saldoni formaron parte, como Barbieri, de los doce con los que echó a andar en 1873 la Sección de Música de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

La música más antigua de todas las que vamos a mencionar en este trabajo es anterior a la creación de nuestra Sección de Música –como es el caso también de *Pan y toros*, de Barbieri–, pues se remonta a 1842: se trata de un *Himno al Dios de las artes*, original de **Baltasar Saldoni** (1807-1889). El erudito músico nos legó un ingente caudal de información en su *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, obra en la que él mismo se incluye, justificando largamente su “atrevimiento” y argumentando que así lo había hecho en París el prestigiado profesor Fétis en su obra *Biografía universal de músicos*. Por lo demás, Saldoni renuncia a escribir sobre sí mismo y

procede a recoger parte de los escritos publicados sobre él, a menudo eliminando elogios y frases admirativas y lisonjeras. Finalmente, aporta un catálogo de composiciones sobre el que advierte que no se han incluido “otras que se han creído más triviales”. Pues bien, en este catálogo hemos encontrado referencia a una cantata titulada *Himno al Dios de las artes*, para coro y orquesta, de la que simplemente se dice: “cantado en el Liceo de Madrid el 16 de junio y el 20 de diciembre de 1842, y en otras varias sociedades”.

A comienzos de 1878, semanas antes de la inauguración de la Exposición Universal de París de ese mismo año, en la que Thomas Alva Edison presentaría su reciente invento del fonógrafo y Alexander Graham Bell presentaría su reciente invento del teléfono, nuestra Academia convocó una gran Exposición de Bellas Artes en la que resultó premiado el impresionante cuadro del pintor zaragozano Francisco Pradilla y Ortiz *Doña Juana la Loca*, obra que hoy podemos admirar en el Museo del Prado y que, por cierto, formó parte de la representación española en la mencionada Exposición Universal de París y allí se hizo acreedora de una medalla de oro. Pues bien, esta Exposición madrileña de Bellas Artes había solicitado al ilustre escritor, libretista y académico Antonio Arnao –que también era miembro numerario de esta Academia– y al ilustre compositor **Emilio Arrieta** (1821-1894) una *Cantata alegórica* para ser estrenada –como así fue– en el solemne acto inaugural, que se celebró en el Teatro Real el 27 de enero de 1878, ante la familia real, autoridades e invitados, en versión de la Orquesta del Teatro Real, junto a alumnos del Conservatorio. Es una obra para coro y orquesta titulada *La gloria del arte* y su éxito supuso que sirviera también para inaugurar posteriores Exposiciones de Bellas Artes en Madrid².

² Las de 1881, 1887 y 1890, dato que aporta María Encina Cortizo en su libro *Emilio Arrieta. De la ópera a la zarzuela*. (ICCMU, Madrid, 1998).

Pues bien, Antonio Arnao³ aportó unos versos encendidos, prototípicamente románticos, a los que Arrieta aplicó una música en perfecta consonancia: los dos fueron fieles a las características del encargo y a su momento, o sea, cumplieron con la *pompa* y la *circunstancia*. Doy fe, pues he podido ver la partitura, conservada en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. La obra, desde luego, no arranca de cualquier manera, sino bien “en alto”:

Hijos de Fideas y Apeles, abierta está la lid,
ved que os aguardan laureles.
Venid, venid, abierta está la lid...

y en ese tono decimonónico sigue, aunque el distanciamiento que sentimos con respecto al fondo y a la forma se reduce considerablemente –al menos en lo que se refiere al fondo– cuando Arnao y Arrieta, refiriéndose al Arte, claman: “Él levanta del polvo a los pueblos que la vil ignorancia esclaviza”.

La cantata alegórica *La gloria del arte*, de Arrieta, para coro mixto a cuatro voces y orquesta, está escrita en la tonalidad de si bemol mayor y requiere una plantilla orquestal de flautas, oboes, clarinetes, fagotes, trompas, cornetines y trombones, arpa y cuerda, base a la que se suman bombo y platillos en los momentos de máxima exaltación. La andadura melódico-armónica de la obra es, naturalmente, muy del estilo de Arrieta, lírico e italianizante, que no en vano nuestro músico se había formado fundamentalmente en Milán y en los años de esplendor del *bel canto*.

³ El escritor Antonio Arnao fue miembro de la Real Academia Española de la Lengua desde 1872 y en 1873 pasó a ser el primer académico que ingresó por elección en la recién constituida Sección de Música de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: sucedió en esta Casa a uno de los fundadores de la Sección de Música, Antonio María Segovia, y su discurso de ingreso fue contestado por Hilarión Eslava.

Traemos ahora a este recuento una obra menor, una pieza pianística del maestro **Tomás Bretón** (1850-1923) que, aunque vagamente, tiene relación con el tema de nuestro discurso, pues se refiere a las artes a través de sus musas. *Las Musas* se titula, en efecto, la breve pieza, sin fecha, cuyo manuscrito se conserva en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Se subtitula *Mazurka de concierto*, lo que habla a las claras de su estilo, el que se dio en llamar “música de salón”. Está escrita en mi mayor y comienza con una introducción *Andantino* que da paso al *Tiempo de Mazurka* en el que se desenvuelve esta pieza tan grata como intrascendente.

A través de la llamada *Generación de maestros* nos vamos a acercar al siglo XX y a nuestro tiempo, y trataremos de cada compositor en riguroso orden cronológico, atendiendo a su fecha de nacimiento. Hacemos una primera escala en el catálogo del maestro **Conrado del Campo** (1878-1953), en el que solamente he encontrado una obra que roza nuestro tema y otra decididamente alineable con el argumento de este discurso. La primera es el ballet titulado *En la pradera*, de 1943, cuyo ambiente, merced a la presencia de seguidilla, tirana, bolero y majas, posee un inequívoco ambiente goyesco⁴. Y la otra obra apuntada es una pieza pianística titulada *Ante el cuadro “El entierro del Conde de Orgaz”*, escrita al final de su trayectoria vital y creativa, en 1951⁵, año, por cierto, en el que se detecta un repunte del interés por El Greco en nuestro entorno, con la publicación de algún ensayo y hasta el rodaje de una película: *El Greco en Toledo*, de Leonardo Martín.

No tengo constancia alguna de que esta obra pianística de don Conrado fuera estrenada. En el fondo documental y de partituras de

⁴ Este ballet fue estrenado en el Monumental Cinema de Madrid el 29 de enero de 1944, por el propio maestro Conrado del Campo dirigiendo a la Orquesta Sinfónica de Madrid.

⁵ El manuscrito está firmado en Navalperal, el 22 de agosto de 1951.

la SGAE, donde los herederos del compositor madrileño depositaron su legado, pude consultar la partitura manuscrita de *Ante el cuadro "El entierro del Conde de Orgaz"*, que no es precisamente una pieza de circunstancia, sino que se trata de una obra de cierta ambición, amplia, descrita por Conrado del Campo como "poema para piano", lo que alude a su voluntad descriptiva o, al menos, evocadora. Por otra parte, es de considerable exigencia técnico-pianística: sin duda, el modelo lejano para don Conrado debió ser el piano poemático de Liszt.

Se inicia con un *Lentísimo* en si bemol menor que nos sitúa ante la parte inferior del cuadro, centrada en el cadáver del Señor de Orgaz; pasa luego por las tonalidades de fa menor y mi menor, referidas a la transición de la vida terrenal a la vida eterna, para acabar en esplendente mi mayor alusivo a la parte superior del lienzo, con la gloriosa presencia de Jesucristo en el cielo. Como es propio de la música de Conrado del Campo, la escritura es densa, prolija, y la vehemencia de su sentir se traduce en infinidad de indicaciones sobre matices sonoros requeridos y, sobre todo, de carácter expresivo: "como un velo", "severamente", "heroico", "más reconcentrado y patético", "con extremada intimidad y pureza", "pesante, rudo", "calmo, con sentimiento religioso"... y, entre tantas otras, la más original: "como campanitas místicas".

Nos centramos ahora en el copioso catálogo de **Joaquín Turina** (1882-1949), el compositor sevillano, hijo y padre de sendos pintores y que, por cierto, ingresó en esta Academia, en 1939, leyendo un Discurso que relacionaba a la Música con otra de las artes académicas, pues versaba sobre "La Arquitectura en la Música". Pasaremos brevemente por una obra pianística de 1914, los *Recuerdos de mi rincón*, una de tantas partituras en las que Turina vertió referencias a personas y situaciones de su entorno chiquito y querido: pues bien, en los títulos de las diferentes secciones de esta obra aparecen: *Habla el pintor (Marcha fúnebre, Somnolencia general)* y *Una frase (agria) del escultor*. Pintor y escultor eran personas asiduas a la tertulia que

Turina frecuentaba en el café *Nueva España*, bien próximo a esta casa, una tertulia de la que formaban parte Domínguez (pintor), los hermanos Villodas (escultor y pintor) y Victoriano Alberdi (quien hizo para su amigo Turina dibujos que el compositor guardó como entrañable recuerdo). Lo que hay en la partitura son, pues, simples guiños a artistas compañeros de reuniones de café en aquel momento.

Treinta años más tarde, en 1944, Turina compuso *Contemplación*, op. 99, “tres impresiones para piano” que editó con dedicatoria “al Marqués de Lozoya”, ilustre escritor, historiador y miembro de varias Academias, entre ellas ésta de San Fernando. *Contemplación* es un prototipo de lo que vamos persiguiendo, pues las tres piezas que la integran se titulan *Ante “La Anunciación” de Fra Angelico*, *Ante “La dama de Elche”* y *Ante “Las lanzas” de Velázquez*. La maravilla del Beato Angelico inspira a Turina una música delicada que, aunque se llene de luz en el clímax sonoro, es básicamente intimista y concluye bellamente en un pasaje *pianissimo* para el que Turina indica: “Casi irreal y con expresión mística”. La siguiente impresión pianística de *Contemplación* se refiere a una escultura, el imponente busto íbero que se encontró en el término municipal ilicitano en 1897: la Dama de Elche. La pieza había sido comprada en torno al 1900 por el Museo del Louvre, donde estuvo expuesta alrededor de cuarenta años, pero nuestro país la recuperó en 1941 por el procedimiento del intercambio de obras de arte con el gobierno francés; inicialmente se custodió en el Museo de Prado y con posterioridad se trasladó al Museo Arqueológico Nacional. En aquella operación intervino decisivamente don Juan de Contreras y López de Ayala, Marqués de Lozoya, futuro director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y, en aquel momento, Director General de Bellas Artes, lo que sin duda influyó en la dedicatoria de la obra por parte de Turina. Así pues, aquí en Madrid, en el Prado –si no lo había hecho en el Louvre años atrás, durante su etapa parisina–, Joaquín Turina pudo admirar la Dama de Elche antes de escribir esta pieza de tono austero, pero a la vez majestuoso y solemne, como corresponde a la

pieza escultórica evocada; la música posee cierta andadura de marcha, con graves acordes que conducen a un imponente final *fff*. Por fin, *Ante “Las lanzas” de Velázquez*, una página en la que Turina cambia de manera de evocar la obra de arte, pues en lugar de reflejar una impresión personal vivida internamente –como hizo con *La Anunciación* y con *La Dama de Elche*–, en *Las lanzas* opta por el descriptivismo al narrar musicalmente la secuencia de situaciones que culmina en la escena de la *Rendición de Breda* que Velázquez pintó. Así, encontramos la descripción de “El campo de batalla”, un *Allegro* en semicorcheas de planteamiento fugado sobre el que se apuntan los sonos de “Trompetas holandesas”, luego de “Trompetas españolas”... y que se remansa en un *Andantino affettuoso* con el que se subraya “La Rendición”. Un pasaje con efecto percetivo, indicado “Como tambores” conduce al final, un *Majestuoso, casi allegretto* que Turina titula *Las Lanzas* y con el que alude finalmente a la escena velazqueña, a la cual, como era de prever, dota de expresión exaltada y triunfalista.

La salud de don Joaquín, ya precaria por entonces, fue una seria dificultad para una labor nueva, y muy exigente, que el maestro había emprendido poco antes: me refiero a su relación con el cine. Había empezado ésta en 1941, con la composición de música para el cortometraje *Campamentos*, encargo de la Sección Femenina del Frente de Juventudes. Más enjundia tuvo el siguiente trabajo, de 1943, pues Turina compuso hasta ocho números para ilustrar musicalmente un documental que Fernán realizó para el NO-DO, titulado *Primavera sevillana*. En el mismo año realizó la banda sonora de su primer largometraje, *El abanderado*, de Eusebio Fernández Ardavín. Enseguida, en 1944, Turina tocó techo en esta tarea profesional –para la que contó con importantes ayudas de sus discípulos y amigos Carmen Fernández y Jesús García Leoz– escribiendo la banda sonora de *Eugenia de Montijo*, película de José López Rubio. Con escasas fuerzas, que requirieron ya la intervención de García Leoz más allá de la colaboración, Turina aún abordaría en 1947-1948 la música para dos

nuevos filmes de Fernán: *Luis Candelas* y *Una noche en blanco*. En la introducción de este discurso he excluído a las “músicas cinematográficas” de este recuento, pero solo aparentemente estoy contradiciendo esa premisa hablando de la música para el cine de Turina, porque, como enseguida comentaré, parte de esa música tomó también forma de música para el concierto.

En efecto, el último movimiento de su *Poema fantástico*, op. 98, suite pianística compuesta en los primeros meses de 1944, se titula *Tarde de cine*. Es una página alegre y luminosa, iniciada en aire de pasodoble pero dominada por los sonos de sevillanas: sin duda, los Turina, esa “tarde de cine” se disponían a ver la *Primavera sevillana*, de Fernán, antes mencionada...

En marzo de 1945, Turina compuso *Linterna mágica*, op. 101, otra serie de “Impresiones para piano” que contiene materiales de las bandas sonoras de *El abanderado* y *Eugenia de Montijo*. Así, en el primer tiempo, *Preludio*, según nos informa Carlos Colón Perales en un trabajo de 1983, “se incluye el tema del asalto de *El abanderado* que se desarrolla insertándole el motivo ‘Malasaña coge a su hija’, del mismo film. Para el segundo movimiento (*El misterio del jardín*) utiliza el tema ‘Renata en el calabozo’, perteneciente también a *El abanderado*, rehaciéndolo con notables supresiones y variantes. El tercero (*Vals romántico*) se basa en la pieza del mismo título de *Eugenia de Montijo*”⁶.

Finalmente, en junio del mismo 1945, Joaquín Turina dedicaría también al cine su penúltima composición pianística: la *Fantasia cinematográfica*, op. 103, “en forma de rondó”, dedicada “A Jesús García Leoz”, obra en la que “Todos los temas musicales están tomados de *Eugenia de Montijo* (escena de la mendiga y rifa de la rosa) y de *El abanderado*”⁷. Esta *Fantasia cinematográfica* no es una suite, sino

⁶ Carlos Colón Perales: Discurso de Ingreso en la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, de Sevilla, leído el 22 de mayo de 1983.

⁷ Id., *ibid.*

obra en un solo trazo y, como peculiaridad cabe destacar que el estribillo o tema recurrente en la forma del rondó, es un aire de zortzico, con el que Turina quiso representar al músico navarro Jesús García Leoz, dedicatario de la partitura. Se abre ésta con un *Allegro moderato* que ilustra la entrada de los músicos en el estudio cinematográfico en el que se va a grabar la música; inmediatamente oímos por vez primera el zortzico, que señala la entrada del director de la orquesta y que, en sucesivas apariciones, irá separando las distintas escenas que Turina titula: *Juegos en los jardines*, *Recepción de gala en el Madrid de 1808* (para que no falte la aproximación turiniana al mundo goyesco), *Apasionamiento*, *Campo andaluz: toros y caballistas* y *Romanticismo*.

En 1924 compuso **Julio Gómez** (1886-1973) una notable pieza músico-teatral que presentó como “tonadilla escénica a solo”, con libreto de Cipriano Rivas Cherif y el título de *El pelele*. El género tonadillesco en sí mismo, así como el título de *El pelele*, remiten con fuerza a Goya, y por eso traigo la obra de don Julio a esta antología, aunque, ciertamente no haya en ella referencia concreta a tal artista ni a su obra. Julio Gómez había llevado a cabo en aquel momento un sustancioso estudio musicológico sobre la tonadilla escénica, pero su obra, como han comentado críticos y estudiosos, más que a la tonadilla escénica del XVIII parece mirar a Barbieri, por ejemplo a la ya mencionada zarzuela *Pan y toros* y, aunque en *El pelele* no aparezca Goya –pues su única protagonista es una chispera con mal de amores–, es evidente que lo goyesco flota en el ambiente. Por si hacía falta, los datos del estreno refuerzan esta impresión: *El pelele*, de Julio Gómez y Rivas Cherif, se estrenó en el Teatro de la Comedia de Madrid el 7 de marzo de 1925, culminando un programa en el que, previamente, el pianista (y futuro Académico de San Fernando) José Cubiles había interpretado cuatro piezas de las *Goyescas* de Granados y, bajo la dirección del maestro

Faixá, se habían ofrecido sendas tonadillas de Blas de Laserna y Pablo Esteve.

Pero una obra de la madurez de Julio Gómez sí entra plenamente en este repaso a obras de compositores académicos que se refieren expresamente a otras artes académicas. Me refiero a *Apolo (Teatro pictórico)*, obra para soprano y orquesta que don Julio tituló igual que el libro de poemas que Manuel Machado había publicado en 1911⁸, y describió como “Seis Sonetos de Manuel Machado, puestos en música para voz y orquesta”. La obra, compuesta entre agosto y septiembre de 1950⁹, se dio a conocer en el ciclo de conciertos del maestro César Mendoza Lassalle, con Isabel Penagos de solista, en el Monumental Cinema de Madrid, el 22 de abril de 1959. Eran tiempos en los que Julio Gómez, excelente profesor de Composición, ejercía como maestro de músicos, alguno de los cuales pasarían con el tiempo a formar parte de esta Academia, como es el caso de Carmelo Bernaola y Antón García Abril. En el breve comentario contenido en el programa de mano de aquel concierto en el que se estrenó *Apolo*, se mencionaba que Julio Gómez y Manuel Machado habían coincidido en la Biblioteca Nacional, como miembros que ambos eran del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos. Manuel Machado describía sus sonetos como “sentimientos reflejos de arte, doblemente tamizados por el pincel y la pluma”... Y, al pincel y a la pluma, Julio Gómez vendría a añadir el sonido musical. Los seis sonetos de Manuel Machado escogidos por

⁸ Mi maestro Federico Sopena, al poco de llegar a la dirección del Museo del Prado, en noviembre de 1981 organizó un acto de homenaje a Manuel Machado, centrado en los sonetos pictóricos que se refieren a obras de nuestra pinacoteca.

⁹ Según refiere Beatriz Martínez del Fresno en su libro *Julio Gómez. Una época de la música española* (Ed. ICCMU, Madrid, 1999), Julio Gómez debió aspirar a ganar con esta obra el concurso nacional de música, al cual había que presentar aquel año colecciones de seis canciones sobre versos de poetas españoles modernos. El premio fue Miguel Asíns Arbó, con accésit para Conrado del Campo.

el músico llevan los siguientes títulos: *Beato Angelico*. “*La Anunciación*”, *Escuela francesa. Siglo XVIII, Leonardo da Vinci*. “*La Gioconda*”, *Murillo. Escuela sevillana, Goya*. “*Carlos IV*” y *Zurbarán. “Entierro de un monje”*. Y la orquesta requerida por Julio Gómez comprende maderas, trompas y trompetas a 2, arpa, timbales, bombo, platillos y cuerda.

La Anunciación de Fra Angelico, una de las joyas del Museo del Prado, inspira a Manuel Machado este primer cuarteto:

La campanada blanca de maitines
al seráfico artista ha despertado
y al ponerse a pintar tiene a su lado
un coro de rosados querubines...

versos que llevan a Julio Gómez a procurar que la voz esté acompañada por una orquesta sutil, casi inmaterial. El segundo soneto machadiano se refiere no a un pintor y a un cuadro concretos, sino a una escuela –la francesa– y a una época –el siglo XVIII–, en la línea, por ejemplo, de un Watteau: bien puede ser que alguna de sus fiestas galantes fuera lo que llevara a Manuel Machado a mencionar

Nobles pastores y elegantes ninfas
Fuentes de Amor. Madrigalescas linfas...

versos que realza Julio Gómez con los evocadores sonos del arpa. Precisamente el arpa adquiere protagonismo sonoro para acompañar a la soprano en los primeros versos del soneto referido a *La Gioconda* de Leonardo:

Floencia –flor de música y aroma–
patria del gran Leonardo inenarrable...

El cuarto soneto, el referido a Murillo y la Escuela sevillana, se inspira en alguna de las pinturas de la Sagrada Familia y, a la bella referencia que hace Machado de la figura del Niño (“El niño –alma de pájaro– gorjea”), alude la orquesta de Julio Gómez mediante diseños pajariles en flautas y oboes. Y de nuevo en nuestro discurso aparece el nombre del egregio Goya: *Goya. Carlos IV*, es el título del quinto soneto de Manuel Machado musicado por Julio Gómez. Se refiere el poeta al retrato goyesco de Carlos IV vestido de cazador, de planteamiento similar a los que existen de su padre Carlos III, de quien Carlos IV heredó la corona y la afición cinegética:

Los ciervos y conejos cortesanos,
siempre al alcance de las reales manos,
acuden a batidas y encerronas.
Don Carlos cuarto los persigue y mata,
bonachón y feliz, cual lo retrata
el oro viejo de las peluconas.

Así rezan los dos tercetos del soneto, para los cuales la música de Julio Gómez puede pasar de la sutileza a la contundencia. Por fin, para el soneto dedicado al “Entierro de un monje”, obra imprecisa de Zurbarán¹⁰, la música de Gómez crea la adecuada expresividad grave confiriendo notable papel a los fagotes en el arranque de la página, así como volverán a tenerlo para subrayar el descarnado primer terceto del soneto:

Despojos son no más, miseria inerte,
polvo que torna, en brazos de la muerte
a devolver sus átomos al suelo.

¹⁰ No he encontrado ningún cuadro de Zurbarán que responda a este título. Imagino que don Manuel tenía en mente la magistral obra de Zurbarán que se exhibe en el Museo del Louvre, titulada *La exposición del cuerpo de San Buenaventura*, pero a menudo denominada *El funeral* (o *El entierro*) de San Buenaventura.

La posterior mención del cielo, en el último verso del soneto, está subrayada musicalmente por diseños ascendentes y un gozoso *crescendo* hasta el *ff* conclusivo, reforzado con la percusión.

En 1956, próximo a los setenta años, colmado de honores, profesor de Órgano y recién nombrado Director del Conservatorio de Madrid, el maestro **Jesús Guridi** (1886-1961) se presentó al Concurso Nacional de Composición que se convocaba en Alicante y llevaba el nombre del ilustre compositor alicantino Óscar Esplá. No eran tiempos de renunciar a la posibilidad de un ingreso pecuniario... A la sazón, Guridi y Esplá llevaban tiempo coincidiendo en las reuniones de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Otro gran compositor español, cuya situación en la España de la posguerra estaba siendo bastante más difícil –Fernando Remacha–, optó también al Premio con un *Concierto para guitarra y orquesta* muy notable, pero tuvo que conformarse con el segundo premio, pues el ganador del Concurso fue Jesús Guridi, con una obra asimismo concertante y que es materia apropiada de este recuento, pues es una composición musical que se refiere abiertamente al cine, la más moderna de las artes contempladas en esta Real Academia.

Se trata de la *Fantasía Homenaje a Walt Disney*, para piano y orquesta, obra que estrenaron y difundieron la pianista Pilar Bayona y el director Eduardo Toldrá¹¹. Es una obra de considerable exigencia virtuosística para el solista, escrita en un solo trazo y con la libertad formal a la que apunta el título de *Fantasía*. El maestro Guridi creó sabiamente un ambiente sonoro que remite a Hollywood y que, sin recurrir a ninguna descripción, evoca espléndidamente el mundo colorista, fantasioso, tierno, gracioso a veces, sentimental otras, propio de los filmes clásicos de Disney. En el análisis de la obra que Xavier

¹¹ El estreno absoluto tuvo lugar en Alicante, el 3 de octubre de 1956, con la Orquesta Sinfónica de Barcelona. En marzo de 1957, Pilar Bayona y el maestro Toldrá dieron a conocer la obra en Madrid, con la Orquesta Nacional.

Montsalvatge escribió con destino a la biografía de Guridi que publicó Jesús María de Arozamena¹², el compositor y crítico musical catalán encuentra posibles referencias sonoro-expresivas a Dumbo, a Blancanieves y a Bambi, protagonistas de célebres largometrajes de Disney estrenados en los años treinta. Por mi parte, tiendo a pensar que la ideación de la obra pudo ser consecuencia del disfrute, por parte de Guridi, de otra película de Disney: *Fantasia*, que el Círculo de Escritores Cinematográficos presentó en Madrid en 1946 y que se proyectaría comercialmente ya en los años cincuenta con repercusión grande. Cabe imaginar que, admirando la inventiva de Walt Disney y su equipo para crear nuevas historias de dibujos animados adecuándolas al carácter y al *tempo* de músicas preexistentes, al maestro vasco se le ocurriera la experiencia inversa, esto es, crear música nueva adecuada al carácter de personajes y a la expresividad de historietas cinematográficas preexistentes.

Federico Moreno Torroba (1891-1982), al morir llevaba casi medio siglo formando parte de esta Academia —en la que había ingresado en 1934— y había ejercido como Director de la misma durante sus últimos catorce años de vida. Apenas rozan el tema de este discurso obras guitarrísticas de Moreno Torroba como *Castillos de España* o *Puertas de Madrid*, pues su intención no es dialogar con la arquitectura, sino más bien ofrecer evocaciones pintorescas, a la manera de tarjetas postales sonoras, en la línea tan practicada antes, por ejemplo, por Turina en *suites* pianísticas que también he excluido de este recuento. Pero otras composiciones del catálogo de Moreno Torroba, desconocidas para mí, me llamaron la atención y ello me llevó a entrar en contacto con su hijo, Federico Moreno-Torroba Larregla, hijo y nieto de grandes figuras de nuestra música, por añadidura académicos ambos de larga trayectoria. Le pregunté por dos

¹² Jesús M^a de Arozamena: *Jesús Guridi. Inventario de su vida y de su música*. Editora Nacional. Madrid, 1967.

partituras –*Cuadro goyesco* y *Cuadros*– que obviamente me interesaban y que no constan en el Archivo de la SGAE, y amablemente me envió copia de la obra pianística *Cuadro goyesco*, así como noticia del poema sinfónico *Cuadros*, obra que todavía no está depositada en su previsto destino –el mencionado Archivo de la SGAE–, a la espera de comprobar el perfecto estado de los materiales de orquesta. El título de *Cuadros* lleva implícita la referencia a cuatro pinturas magistrales del Museo del Prado cuya cita encabeza cada uno de los cuatro movimientos en los que se estructura la obra, a la manera de una sinfonía poemática. Estos cuadros son *La era*, de Goya; *El Baile de San Antonio de la Florida*, asimismo de Goya; *Nuestro Señor crucificado*, o sea, el célebre Cristo de Velázquez; y *Ninfas de Diana sorprendidas por los sátiros*, de Rubens. La obra fue estrenada por el maestro Pérez Casas, al frente de su Orquesta Filarmónica en 1919¹³, y tres años después sería ofrecida también por la Orquesta Sinfónica de Madrid y el maestro Arbós¹⁴. Han pasado más de noventa años desde aquellas audiciones y la partitura sigue sin haber sido editada ni repuesta en concierto (al menos en nuestro tiempo), lo cual, en verdad, no dice mucho a favor de nuestra vida sinfónica.

En cuanto al *Cuadro goyesco*, para piano, es materia de nuestro discurso casi exclusivamente por el título, pues se trata de una típica *suite española* en cinco movimientos titulados *Preludio*, *Fandango*, *Zapateado*, *Oriental* y *Jota*. Nada encontramos referido expresamente a Goya, excepto las vagas referencias que puedan suponer el *Fandango* (evocador de los ambientes recreados por Goya y Boccherini) y la *Jota* (que nos remite al origen aragonés del pintor).

¹³ Concretamente el 19 de diciembre, en el Teatro Price. Como informan Walter A. Clark y William C. Krause en su reciente biografía *Federico Moreno Torroba. A Musical Life in Three Acts* (Oxford University Press, New York, 2013), en el programa de mano de aquel concierto se publicaron reproducciones de los cuatro cuadros.

¹⁴ En el Teatro Centro, el 15 de noviembre de 1922.

Pero es manifiesta la atracción que hacia Goya y el mundo goyesco sintió Federico Moreno Torroba, atracción que fue temprana y mantenida y que, según sus recientes biógrafos, Walter Clark y William Krause, sería consecuencia de su juvenil admiración por las *Goyescas* de Granados. Y, así, además de las citadas obras sinfónica y pianística, cabe recordar otra de planteamiento concertante: los *Tres Nocturnos (Hogueras, Sombras y Brujas)*, para dos guitarras y orquesta, que están libremente inspirados en la oscuridad y en el brujerío de las “pinturas negras” de Goya: la sarcástica jota final, con detalles instrumentales como el solo de fagot, apuntan a ello.

No podían faltar referencias goyescas en la abundante producción teatral de Moreno Torroba: por ejemplo, en *La Caramba*, zarzuela con libro de Luis Fernández Ardavín, compuesta y estrenada en 1942¹⁵. Su protagonista, María Antonia, granadina de origen, es una tonadillera que se mueve con gracia y éxito en la corte de Madrid, figurando entre las personas con las que se relacionó la duquesa Cayetana y, cómo no, Goya, que son sendos personajes de la zarzuela. Y cuando, en la cima de su madurez, el maestro Moreno Torroba, después de tantos y tan grandes éxitos en el ámbito de la zarzuela, quiso volcarse en la composición de una gran ópera, es sabido que su primera idea fue la de escribir una ópera sobre Goya, sus mundos artístico, social e ideológico, su época... si bien, por razones que quedan al margen de este trabajo, optó finalmente por el protagonismo de Espronceda y por el título, para su ópera, de *El poeta*.

Con **Ernesto Halffter** (1905-1989) comenzamos la referencia a compositores académicos nacidos ya en el siglo XX. De los músicos del Grupo de Madrid de la Generación de la República, solamente Ernesto Halffter vino a formar parte de esta Academia. Entre los ilustrísimos amigos con los que se relacionó el joven y talentoso músico en

¹⁵ El 10 de abril, en el Teatro de la Zarzuela de Madrid.

los años veinte figuraba Salvador Dalí, quien diseñó y dibujó las portadas de las partituras, editadas en 1925, de *Marche joyeuse* y *Sérénade*, *Valse*, *Marche*, dos obras que Ernesto Halffter había compuesto en 1923, a los dieciocho años de edad. Pintor y compositor eran estrictamente coetáneos (nacidos a pocos meses de distancia, en 1904 y 1905, respectivamente) y fallecidos ambos en 1989. Pues bien, si acabamos de recordar un testimonio de aquel encuentro Halffter-Dalí en los años de la Residencia de Estudiantes, cuando ambos artistas eran unos mozalbetes, lo hay también de un encuentro habido en la plenitud de su madurez, y éste es el motivo por el que viene aquí el maestro Ernesto Halffter y su obra *L’Hommage à Salvador Dalí*, una *suite* compuesta en 1974 –pocos meses después del ingreso del maestro Halffter en esta Academia–, con motivo de la inauguración del gran Teatro-Museo Dalí al que se acababa de dar fin en Figueras, la ciudad natal del pintor. La obra de Ernesto Halffter utiliza textos del propio Salvador Dalí y consta de tres breves movimientos, brevísimo incluso el primero. Son: *Fanfare* (para 4 trompetas, timbales y percusión), *Pregón* (para tenor y piano) e *Himno* (para coro mixto y piano). Si, vista cordialmente, la obra es un abrazo a Dalí, desde el punto de vista musical resulta ser un cordialísimo abrazo a Falla, el maestro desaparecido, pero en cuya compañía seguía Ernesto Halffter en aquellos momentos, pues estaba cerca de completar la revisión de *Atlántida* que en 1976 se estrenaría en Lucerna como “versión definitiva” y que inmediatamente después llegaría a Madrid y Granada. Un abrazo a Falla, sí, porque en la música de su *Homenaje a Salvador Dalí*, Ernesto Halffter no disimula haber tenido como irrenunciable modelo al Falla de *El retablo de Maese Pedro* y el *Concerto*. Singularmente el segundo movimiento, el *Pregón*, no es sino un eco del Trujamán que nos guía en el *Retablo*.

Nos adentramos ahora en el capítulo más reciente que, como vamos a ver, para el tema de nuestro discurso es el más extenso y rico. Como prólogo, cabe recordar aquí un singular concierto ofrecido en

Madrid el 21 de marzo de 1962 en el domicilio del decorador, arquitecto y coleccionista de arte portugués Duarte Pinto Coelho –sesión repetida una semana después en el Ateneo como homenaje a Ramón Gómez de la Serna–, en la que aparecieron juntos cinco de los compositores académicos de los que voy a tratar a continuación: Ramón Barce, Carmelo Bernaola, Luis de Pablo, Cristóbal Halffter y Tomás Marco, más Miguel Ángel Coria. Y digo que cabe recordar este evento porque de estos seis compositores representantes de la modernidad se interpretaron sendas obras puestas en paralelo a otros tantos lienzos de seis importantes pintores del momento: Juan Ignacio Cárdenas, Antonio Suárez, Manuel Rivera, Francisco Ferreras, Manuel Millares y José Vento. Sin embargo, allí se trataba de presentar música y pintura en paralelo, sin buscar la convergencia entre los lenguajes. Dicho de otro modo, las piezas que allí sonaron no forman parte de nuestro tema, pues buscamos músicas que de algún modo interactúen con las otras artes.

Tal es el caso de un interesante proyecto artístico que unió al compositor **Ramón Barce** (1928-2008) y al director de cine Javier Aguirre. Se trata de *Espectro 7*, de 1970, una obra que parte del “guión cromático” que realizó el propio Barce a sugerencia de Aguirre¹⁶. Barce compuso una pieza para grupo instrumental que tratara de seguir con sonidos ese guión y a la cual adjuntaría el cineasta imágenes de carácter abstracto que procuraran adecuar los ritmos visual y sonoro. Trataban de investigar en el Efecto Doppler tanto en lo sonoro como en lo visual, esto es, trabajando con las variaciones de las frecuencias de cualquier tipo de onda en función del movimiento¹⁷.

¹⁶ La película la realizó Actual Films. La música se estrenó en concierto en el Instituto Alemán de Madrid en 1972, por Adolfo Marsillach (voz) y un Conjunto Instrumental dirigido por Arturo Tamayo.

¹⁷ Debo esta información a la compositora Teresa Catalán, principal estudiosa de la obra de Barce.

Entre los mejores amigos de **Carmelo Bernaola** (1929-2002) estuvo siempre un pintor, el burgalés Luis Sáez a quien, en testimonio de admiración y afecto, Bernaola dedicó su primera obra de notable repercusión: el *Cuarteto de cuerda*, de 1957. Poco después, entre 1960 y 1962, Carmelo Bernaola vivió y trabajó en Roma, un período importantísimo para su formación musical y cultural. Además de las artes clásicas, Bernaola amplió allí considerablemente su conocimiento del arte contemporáneo y para esto fue decisivo su encuentro personal con artistas españoles que, como él, completaban su formación en Roma. De la buena sintonía que se produjo entre uno y otros, quedan testimonios tan bellos como los dos retratos suyos que Bernaola guardaba de aquella etapa: el dibujado a carbón por Manuel Alcorlo, hoy miembro de esta Academia, o el busto esculpido en terracota por Francisco Toledo. A la recíproca, Bernaola dedicó a alguno de los artistas plásticos y arquitectos con los que trató en Italia varias de sus composiciones más notables de aquel momento, partituras que marcaron el acceso a su madurez. Así, el *Piccolo Concerto*, de 1960, para violín y cuerdas, está dedicado al mencionado Manuel Alcorlo; la *Sinfonietta progresiva*, de 1961, al también pintor Antonio Zarco; *Espacios variados*, de 1962, al arquitecto Emilio de la Torre (y, seguramente, no es casualidad que la obra dedicada a un arquitecto tratara de *espacios*). Sin embargo, y a decir verdad, éstas no son piezas con las que Bernaola intentara acercar el lenguaje musical al de las otras artes, salvo, acaso, el tercer movimiento de la *Sinfonietta progresiva* que, significativamente, se titula *Plástico*.

Otra cosa es el caso de *Mixturas*, obra de 1967 dedicada a su muy admirado pintor y buen amigo Lucio Muñoz. Si hubiera que sustanciar y ejemplificar en una sola obra el diálogo habido entre la música bernaoliana y las otras artes, seguramente sería *Mixturas* la mejor elección. En esta partitura Bernaola ensaya modos de escritura musical que puedan procurar combinaciones, tejidos, *mixturas* tímbricas, juegos de colores sonoros, variaciones en la densidad de los materiales...

y cuantas sugerencias puedan acercar su discurso musical al pictórico del dedicatario. Se trata de “pura música”, ciertamente, pero en su planteamiento, tan atento al color de los conglomerados sonoros de cada instante como a las líneas que puedan fluir horizontalmente, vemos una voluntad manifiesta de aproximarse a la plástica de Lucio Muñoz, aludida ya desde el título de la obra.

Bastantes años separan *Mixturas* de la siguiente partitura berناولiana de contenido “pictórico”, que sería la *Tapiés Pieza*, una brevísima página para órgano que compuso en 1990 y dedicó al organista Ramón González de Amezúa, miembro ilustre de esta corporación. *Tapiés Pieza*, con su voluntad vagamente evocadora de la pintura de Antoni Tàpies, se nos aparece como una versión moderna, minúscula, sintética, de las *Superficies* que el maestro Bernaola había compuesto tiempo atrás, en su primera madurez. Pero ésta y las dos obras que a continuación hemos de mencionar tienen ya una estrecha relación con esta Casa, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pues, en efecto, cuando Carmelo hizo su ingreso en esta Academia, el 17 de enero de 1993, la *Tapiés Pieza*, interpretada al órgano por Presentación Ríos, fue la música que le acompañó en el trayecto desde la puerta trasera de este Salón de Actos hasta el estrado. Días antes, el compositor vasco había terminado una *Música para la Academia*, obra que se estrenó como broche de aquel solemne acto en versión de tres discípulos de Bernaola¹⁸ en las aulas de la Escuela de Música Jesús Guridi de Vitoria-Gasteiz que hasta poco antes había dirigido. Y, ya siendo miembro activo de la Sección de Música de la Academia, Bernaola –al igual que sus colegas compositores académicos– participó en el concierto de celebración del 250 aniversario de la fundación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando componiendo para la ocasión la *Página para violín solo* que otro músico y académico, el violinista Agustín León Ara, estrenó en este marco el 27 de mayo de 1996.

¹⁸ Agustín Coma (violín), Roberto Ugarte (guitarra) y Juanjo Mena (clarinete).

Es momento de manifestar que me he centrado en estas piezas de Bernaola tan estrechamente vinculadas a su condición de académico, a la hora de escoger el repertorio del pequeño concierto que, gracias a la generosa disposición de dos grandes músicos y amigos, pondrá broche sonoro a este acto. Así, les anuncio que dentro de unos minutos podrán escuchar la *Tapiés Pieza*, interpretada al órgano por Anselmo Serna, y la *Página para violín solo*, interpretada por Alejandro Bustamante. Con ello he pretendido rendir doble homenaje: a la Academia que hoy me recibe y a la memoria de Carmelo Bernaola, músico y académico bien conocido, admirado y querido por todos nosotros.

Volvamos al hilo del discurso. Hay todavía una composición de Bernaola a la que me debo referir. Se trata de *Fantasías*, de 2001, uno de sus últimos trabajos, llevado a cabo penosamente, en lucha con la enfermedad que acabaría con su vida. Al tratarse de un encargo del Festival de Granada, el maestro Bernaola quiso que su música se refiriera expresamente a Granada y tomó como objeto o punto de mira el mágico recinto de la Alhambra. No puedo obviar, llegado este momento, el contarles una experiencia personal intensamente vivida. Una tarde, en una larga llamada telefónica que me dejó más preocupado por su estado de salud de lo que ya estaba, Carmelo me pidió que le recordara cómo eran determinados lugares de la Alhambra que se le desdibujaban y confundían en el recuerdo. ¡Mal trago el que pasé tratando de que el maestro identificara no precisamente rincones recoletos perdidos en la inmensidad de la Alhambra, sino los mismísimos patios de los Arrayanes y de los Leones! Cuando me di cuenta de lo delicado de la situación, le propuse hacer un recorrido despacito, desde abajo, el que tantas veces había hecho él en sus estancias granadinas, y Carmelo casi jadeaba de cansancio “subiendo” por el paseo umbrío bajo el tupido arbolado y escoltado por el rumor de canalillos de agua fluyente. Luego, descansamos en el Palacio de Carlos V. Pero, ay, al entrar en los recintos nazaríes, caía la niebla en la mente de nuestro músico y allí se le confundían arquitectura, fuentes, estanques, elementos

ornamentales... Afortunadamente, la música seguía manando de aquella mente y el maestro pudo llevar a su fin esta conmovedora obra orquestal en la que cabe rastrear gestos sonoros evocadores del ámbito alhambrino. Así, la manifiesta tendencia repetitiva de ciertos pasajes puede aludir a la ornamentación de las estancias. En algún momento, como el bellissimo pasaje *Senza misura*, a cargo de arpa y percusiones, Bernaola parece buscar una sonoridad cristalina, acuosa: ¿juegos de agua? ¿Patio de los Arrayanes? Probablemente. Por momentos percibimos cierta intención exótica, orientalizante: así lo apuntaba Enrique Franco en su crítica al referirse a un “paralelo con la geometría de la decoración arabista”¹⁹. Pero Carmelo Bernaola no pudo asistir al estreno de su canto del cisne ni contarnos las intenciones expresivas de sus *Fantasías*. Sus últimas fuerzas se emplearon en escribirlas sobre el papel pautado, y bastante hizo.

Atendiendo a sus fechas de nacimiento, es ahora el turno de **Luis de Pablo** (1930), compositor cuya bien conocida y reconocida inquietud cultural le ha llevado de manera natural a tender la mano hacia las artes plásticas en numerosas obras que salpican su catálogo de principio a fin. Tres obras, distantes entre sí en el tiempo y muy distintas de planteamiento aparecen unidas por la presencia –soterrada o bien explícita– de Goya. La primera es *Yo lo vi* (de 1970), sigue *Pocket Zarzuela* (de 1979) y la última es *Razón dormida* (de 2003).

En 1970, en momentos de alta tensión sociopolítica en nuestro país, Luis de Pablo compuso una obra coral con la que quiso dejar testimonio de inconformismo y acudió a Goya como cómplice intelectual. Así, tituló *Yo lo vi*, como uno de los formidables grabados goyescos de la serie *Los desastres de la guerra*, a su nueva partitura, una obra para coro

¹⁹ En *El País*, 10 de julio de 2001. Así lo cree también José María Sánchez-Verdú, como se refleja ampliamente en su ensayo “*Fantasías*” o *el elogio de la repetición. Acercamiento a procesos repetitivos en la obra de Carmelo A. Bernaola*.

de doce voces sin apoyatura instrumental en la que, además, las voces cantan sin texto²⁰. El compositor optó por la vía de “expresar sin cantar” en esta página que, efectivamente, resultó de alto valor expresivo.

Pocket Zarzuela (Zarzuela de bolsillo), para soprano y cinco instrumentistas, fue compuesta en 1979²¹ y es igualmente una obra testimonial que implica crítica ácida sobre ciertos aspectos del inmediato pasado español. A los versos incisivos y complejos de José Miguel Ullán, que encierran imágenes de singular fuerza poética y significativa, aportó Luis de Pablo una música igualmente aguda y sutil que, como se ha señalado, lleva implícita cierta teatralidad. *Pocket Zarzuela* viene a este recuento porque, de nuevo, Goya actúa como apoyo intelectual para sus autores: en efecto, la última sección de la obra se titula *Goyesca* y propone el siguiente texto: “Si amanece / nos vamos. Sin esperanza / ni convencimiento”. Esto es, el título de uno de los geniales *Caprichos* de Goya, seguido de una contundente y pesimista coda aportada por Ullán y asumida por De Pablo –recitada, no cantada– en el desolador final de la obra.

Pero la más importante inmersión en Goya llevada a cabo por Luis de Pablo a través de su música se da en *Razón dormida*, para pequeña orquesta de catorce instrumentos²², obra estructurada en cinco movimientos, cada uno de los cuales se inspira en el grabado de Goya que le da título: *Bobalicón*, *Las exhortaciones*, *Caballo raptor I*, *Y no hai remedio* y *Caballo raptor II*. *Y no hai remedio* pertenece a la serie “Los desastres de la guerra”, mientras que los otros cuatro son tomados de

²⁰ *Yo lo vi* se estrenó en el Festival de Shiraz-Persépolis en el verano de 1970. Los intérpretes y dedicatarios de la obra, el Coro de solistas de la ORTF que dirigía Marcel Couraud, tenía previsto el estreno en España en enero de 1971, pero la actuación se aplazó debido a las tensiones que había generado el Proceso de Burgos.

²¹ Se estrenó en la Sala Beethoven de Bonn, el 9 de octubre de 1979, por la soprano Esperanza Abad y el Grupo Koan dirigido por José Ramón Encinar.

²² Fue estrenada en Montreal, el 21 de abril de 2004, por los dedicatarios de la partitura: el Nouvel Ensemble Moderne que dirige Lorraine Vaillancourt.

los *Disparates*. El maestro De Pablo, al presentar su obra, explicó muy bien su larga y honda relación con el arte de Goya: “La figura de Goya me ha intrigado desde siempre. Su pesimismo profundo, su ilimitada capacidad de reflejar el horror, el absurdo, la crueldad, la ausencia de razón, el enigma de la condición humana y, lo que acaso sea lo más importante, la radical novedad de los medios de los que se sirve para transmitir este mensaje atroz, han constituido una de mis ‘escuelas’, felizmente no la única (...) No hace falta decir que nunca pensé escribir una música descriptiva (¿cómo hacerlo sin banalizarla?), sino más bien dar curso libre a mi imaginación musical tal y como Goya lo había hecho –de manera tan desmesurada– con su imaginación plástica. El título de la obra, *Razón dormida*, alude a su célebre ‘El sueño de la razón produce monstruos’, del que existen varias versiones. En una de ellas, uno de los animales tiene el rostro de Goya contemplando al durmiente con conmiseración. La silueta del durmiente recuerda igualmente a la del pintor, como en una especie de desdoblamiento. Se trata de mi versión preferida (...) Es el vértigo frente al pozo negro y sin fondo de nuestra consciencia –que Goya osa mostrarnos sin miramientos– lo que ha motivado y engendrado esta *Razón dormida*”. También decía Luis de Pablo en su comentario que no creía fuera indispensable conocer los grabados goyescos para escuchar esta música..., y decía bien, pues su obra –como todas las grandes obras de carácter poemático y aun descriptivas que haya habido– resulta perfectamente válida como “pura música”. No obstante, conociendo los grabados de Goya, el efecto expresivo se agranda, como se agranda la admiración hacia la capacidad del compositor para aproximarse con sonidos a la esencia de la obra plástica que le sirvió de punto de partida.

Salimos ahora de la obra de Goya, pero no del catálogo de Luis de Pablo. En 1993 nuestro músico compuso su primer *Trío* para violín, cello y piano²³, obra estructurada en tres movimientos que se refieren a

²³ Para el Trío Matisse, que lo estrenó en Cremona el 16 de noviembre del mismo año.

sendos aspectos del dibujo o el arte plástico en general. La obra supone una suerte de apoteosis de la escritura lineal, horizontal: líneas sonoras basadas en la repetición de una nota fundamental que establecen ciertos ejes lineales alrededor de los cuales se dibujan melismas o arabescos (*Esbozo de arabesco*, se titula el primer tiempo), o se establecen superposiciones de planos sonoros que pueden crear sensaciones ilusorias al oído a la manera del trampantojo pictórico (*Trampantojo* es el título del segundo tiempo) o se desarrollan en direcciones varias, dando la sensación de *Melodías en perspectiva* (que así se titula el tercer tiempo).

Un encargo de composición proveniente de la ciudad de Valladolid motivó el título de *Tréboles* –tomado de un poema del ilustre vallisoletano Jorge Guillén– para la composición que Luis de Pablo realizó en 1995²⁴. Es una obra sinfónica en tres tiempos, el primero de los cuales, titulado *Cosmatesco* ha de formar parte de nuestro recuento. En una entrevista, Luis de Pablo me describía así el porqué del título, así como el procedimiento empleado: “Un descubrimiento que yo hice en Roma originó el primer tiempo, *Cosmatesco*. Es una técnica de trabajo decorativo con mármol que la familia Cosmas (*I Cosmati*) introdujo en Italia en el siglo XII y se utilizó hasta el XIV, de la que hay muestras en San Marcos de Venecia, en Florencia, en la catedral de Siena..., y sobre todo en Roma. Hacían grandes figuras geométricas en suelos y muros a base de combinar mármoles de colores, con resultados de una belleza increíble. Bueno, pues esta idea de construir una obra con fragmentos muy pequeños que se van imbricando de maneras distintas es la que empleé en *Cosmatesco*”.

Enorme es el contraste entre la música orquestal de la que venimos hablando y *Monos y liebres*, un dúo para la originalísima formación

²⁴ *Tréboles* fue estrenada en Valladolid, el 4 de diciembre de 1996, por la Orquesta de Castilla y León dirigida por José de Eusebio.

de clarinete y marimba²⁵ que, no obstante, nació en fecha muy próxima a la de *Tréboles*. En los finales años ochenta y primeros noventa del pasado siglo, Luis de Pablo hizo varias estancias en Japón. Si tanto Luis como su esposa, la excelente pintora Marta Cárdenas, eran viejos conocedores, degustadores y admiradores de las artes plásticas orientales y, en especial, del arte japonés, es lógico pensar que aquellos viajes traerían como consecuencia el ahondamiento en tales gustos. *Monos y liebres* puede ser un testimonio de ello, puesto que se trata de una composición nacida como respuesta a la impresión que produjo a nuestro compositor la contemplación, en el Museo Nacional de Kyoto, de unos dibujos japoneses del siglo XII originales de Kakuyu, esto es, el monje budista Toba Sojo, en los que se representan animales –singularmente monos y liebres– “tratados de forma antropomórfica. El lado satírico es evidente, pero el marcado realismo, que rebasa ampliamente la simple crítica de costumbres, les confiere un carácter un poco inquietante”..., escribió Luis de Pablo, para concluir: “Mi obra no es una descripción, por otra parte imposible, sino más bien el resultado sonoro de una fuerte emoción visual”.

No dejaremos sin mención la rica colaboración que, en los primeros años setenta, se dio entre Luis de Pablo y el artista plástico José Luis Alexanco, sustanciada fundamentalmente en dos trabajos: *Soledad interrumpida*, de 1971, e *Historia natural*, de 1972 (hoy retirada del catálogo), obras ambas en las que la música aportada por Luis de Pablo era electroacústica. En *Soledad interrumpida*, la música llenaba el amplio espacio por el que se distribuían las esculturas hinchables de Alexanco que iban cobrando vida progresivamente²⁶. *Historia natural* data de 1972, el año de los famosos Encuentros de

²⁵ El estreno lo protagonizaron Henri Bok y Miquel Bernat en la sede de la Fundación Gulbenkian en la ciudad holandesa de Alkmaar, el 15 de marzo de 1996.

²⁶ El estreno absoluto se produjo en Buenos Aires, el 20 de julio de 1971, y el 6 de diciembre del mismo año se estrenó en Madrid.

Pamplona, convocatoria en la que De Pablo y Alexanco tuvieron gran protagonismo. Esta obra se ofreció como pura música electrónica, pero también en diálogo con otras artes y, de hecho, es la base de un filme del mismo título de 1972. Los materiales plástico y fílmico de aquellos trabajos se conservan hoy en el Museo Reina Sofía. Por otra parte, *Historia natural* cobró vida como ballet en Las Palmas de Gran Canaria, con coreografía de Gelu Barbu, en un homenaje a la memoria del pintor Manuel Millares, fallecido en aquel mismo año de 1972 y que era buen amigo del compositor.

Para cerrar el capítulo Luis de Pablo, apuntemos que el conocimiento que posee del arte pictórico ha motivado que distintos cineastas buscaran su colaboración como músico al plantear documentales o largometrajes sobre grandes pintores de distintas épocas, como son los casos de Charles Chabaud (*Miró par lui-même*) y Nino Quevedo (*Goya, historia de una soledad*).

Como poco antes había hecho Luis de Pablo en *Yo lo vi*, **Cristóbal Halffter** (1930) quiso vincular a Goya una de sus obras de aquella tensa etapa española, los primeros años setenta. Me refiero a *Pinturas negras*, un *Concierto para órgano y orquesta*, de 1972, encargo de la Orquesta Nacional, que el compositor dedicó a su amigo el organista Ramón González de Amezúa, de quien años después sería colega en esta Academia. Al presentar su obra, el maestro Halffter se refería a las características específicas del órgano, entre ellas “la capacidad de mantener sin límites una nota o un acorde, la posibilidad de poder cambiar de altura y timbre esa nota con solo pulsar el registro correspondiente y la monumentalidad de su potencia dinámica”. Sobre estas premisas trabajó Halffter en esta obra que por su expresividad acerada e inquietante y por basarse en la idea de gran mancha sonora, cambiante, pero que se mueve principalmente en registros graves, oscuros, dramáticos, tomó el título de *Pinturas negras* que apunta hacia las impresionantes escenas con que Goya decoró

los muros de su casa, la Quinta del Sordo, aunque tal título llegara a la partitura después de haber sido estrenada como *Concierto para órgano y orquesta*²⁷.

Por entonces, Cristóbal Halffter ya había hecho una interesante inmersión, como músico, en el campo de la plástica contemporánea y, al paso, en la ciencia. En el entorno de 1970 trabajó con Eusebio Sempere en un proyecto lamentablemente irrealizado consistente en un montaje escultórico, espacial y sonoro destinado al vestíbulo de la sede madrileña de IBM. El compositor explicó que trabajaban “con un cerebro electrónico IBM” que permitía diez movimientos del objeto escultórico, cada uno de los cuales llevaba aparejado una música especial. “El espectador tenía mando sobre los diez movimientos, para elegir los que quisiera, y hacer sobre ellos todas las combinaciones posibles, que siempre formaban combinaciones armónicas. La música siempre concordaba”²⁸.

Pero enseguida daría Cristóbal Halffter un paso bien firme en este ámbito interdisciplinar al proponer música específicamente inspirada en la obra plástica de cuatro grandes artistas coetáneos y, por añadidura, amigos personales del compositor. La obra, *Tiempo para espacios*, para clave y cuerda, de 1974²⁹, presenta cuatro movimientos significativamente titulados: *Volúmenes–Eduardo Chillida*, *Líneas–Eusebio Sempere*, *Formas–Lucio Muñoz* y *Espejo–Manuel Rivera*.

²⁷ El estreno se produjo en el Teatro Real, el 2 de febrero de 1973, en interpretación de Ramón González de Amezúa y la Orquesta Nacional de España dirigida por el compositor.

²⁸ Citado por Hubert Daschner en “Cristóbal Halffter y la plástica”. Rev. *Sibila*, nº 4. Sevilla, enero 1996.

²⁹ La clavecinista Elisabeth Chojnacka protagonizó el estreno con I Solisti Veneti, dirigidos por Claudio Scimone, el 27 de marzo de 1975, en el Festival de Royan. El inmediato 15 de diciembre se dio a conocer en Madrid, en la inauguración de la Galería Juana Mordó, con una exposición monográfica de Manuel Rivera. Los cuatro artistas glosados musicalmente por Halffter estuvieron presentes en el acto.

Como observan ustedes, del planteamiento de la obra se desprende inmediatamente que se trata de un magnífico prototipo de lo que aquí nos interesa. Como ha escrito el prof. Hubert Daschner³⁰, es en el segundo movimiento (*Líneas–Eusebio Sempere*) donde la relación música-plástica se revela más clara: “Aquí aparecen notas tenidas, transformándose continuamente, tanto tímbrica como dinámicamente, en lugar de las delicadas líneas en las obras del pintor. El primer movimiento [Chillida] coloca fortísimos bloques sonoros del clave (...) frente a los de las cuerdas, como homenaje a las esculturas plenas de fuerza del artista. El tercer tiempo [Muñoz] es corto y agresivo (...) El último tiempo propone una relación musical con los *espejos rotos* en las obras de Rivera. Un acorde del clave, colocado entre dos grupos sonoros (...), como entre dos espejos, *espejeándose* al aparecer sin fin en ambos, va apagándose paulatinamente hasta terminar en un pianísimo apenas perceptible”.

Casi podríamos decir que como un corolario de *Tiempo para espacios* surgiría, en 1978, un cuarteto de cuerda, el *Cuarteto III*³¹, en el que el maestro Halffter volvía a una motivación plástica, ya que la partitura aspira a alinearse expresivamente con la obra escultórica de Eduardo Chillida *Lugar de Encuentros* al jugar alternativamente con la convergencia de los cuatro instrumentos y con su independencia total: encuentros y desencuentros en un discurso sonoro tan abstracto como coherente, en el cual se suceden pasajes en los que la creatividad de los intérpretes se pone a prueba –pues la escritura les deja márgenes de libertad, opciones electivas– con otros en los que se les exige el mayor rigor para la interpretación de música metódica y precisamente anotada por el compositor. Admira la propiedad con que el compositor maneja los silencios para evocar los vacíos de las composiciones escultóricas de Chillida. Desde los murmullos

³⁰ Referencia en la nota 28.

³¹ Fue estrenado en el Festival de Evian por el Cuarteto Eder, el 3 de mayo de 1979.

sonoros del arranque hasta el hondo carácter espiritual de la meditación sonora con que termina la obra, el *Cuarteto III* es, ciertamente, un “lugar de encuentro” entre Halffter y Chillida.

Entre 1992 y 1994 Cristóbal Halffter escribió dos obras orquestales en relación con el arte pictórico de dos grandes artistas catalanes: Salvador Dalí y Antoni Tàpies. Primero fue *Mural sonante*, obra escrita como “Homenaje a Antoni Tàpies”³². Sobre ella comentó el compositor su intención de “escribir una obra orquestal en la que la forma fluyese en el tiempo como la vista discurre por el espacio que ocupa un amplio objeto pictórico”. Ese amplio objeto pictórico fue alguna –sin precisar– de las grandes pinturas murales de Tàpies y, para evocarla, Halffter concibió una obra sinfónica que realmente es un tríptico, si bien “parte de los elementos que caracterizan cada una de las tres estructuras se intercambian para crear una sensación de obra cerrada en un solo movimiento”. El magistral dominio de la orquesta como paleta y de la idea de *mancha* sonora, propios de Halffter, dan como resultado una obra de incuestionable valor plástico. Sobre la vinculación buscada por el músico con la *manera* del artista catalán, Halffter comentó: “La identificación proviene del carácter de grito que tienen ciertas obras de Tàpies. La materia puede ser agresiva en un principio, pero con el proceso de elaboración se ennoblece, convirtiéndose en expresiva”.

En cuanto a la *Daliniana*, es una obra encargada para que fuera de interpretación obligada en el Concurso de Dirección que organiza la Orquesta de Cadaqués, en su edición de 1994³³. “Cuando recibí este encargo para Cadaqués –escribió Cristóbal Halffter– no pude sustraerme a la idea de relacionar este bellissimo paraje de la

³² *Mural sonante* se estrenó en el Teatro Principal de Alicante el 18 de septiembre de 1994, por la Orquesta Sinfónica de Madrid bajo la dirección del autor.

³³ Después de haberse interpretado parcialmente en dicho concurso, se escuchó íntegramente por vez primera en Villafranca del Bierzo, interpretada por la Orquesta de Galicia dirigida por Pedro Halffter Caro.

costa gerundense con la figura, la obra y el pensamiento del pintor Salvador Dalí, relacionando lo que este precioso paisaje y su entorno cultural pudo influir tanto en su personalidad y su obra como en su especial manera de mirar (...) Los títulos de los cuadros de Dalí, así como las imágenes plásticas de las mismas, sirven solamente como una insinuación para los intérpretes, el director y los oyentes. La música no pretende en ningún caso ser una ilustración sonora ni de las formas e imágenes de los cuadros ni de las ideas poéticas y literarias que sus títulos sugieren. He pretendido evocar la estrecha relación que Salvador Dalí tuvo siempre con Cadaqués y mantenerla viva a través del tiempo real de la música. Pero de una música nacida en mi tiempo, con todos los condicionantes que este tiempo real impone”. La música, en efecto, no pretende una utópica descripción, pero la *Daliniana* de Halffter logra, a través del sonido, sugerencias formales y plásticas tan atractivas como sutiles. Cada uno de los tres movimientos lleva el título de un cuadro de Dalí: *Relojes blandos*, *El sueño* y *El nacimiento de la angustia líquida*.

Me place ahora dejar constancia de una pequeña composición, recién terminada por el maestro Halffter y que no se estrenará hasta junio de 2014. Se trata de una pieza pianística, aportación de nuestro músico a un encargo colectivo, hecho a grandes compositores del panorama internacional, consistente en la composición de páginas para piano, de dificultad moderada, para que puedan ser interpretada por jóvenes estudiantes y con la particularidad de que cada una de ellas debía estar relacionada con un cuadro concreto del Museo del Louvre, espacio en el que estas piezas recibirán su estreno. La elección de Cristóbal Halffter ha consistido en una obra maestra de Ghirlandaio: *Anciano con su nieto*. Y su música, en correlación con la mencionada obra pictórica, se titula *Contando una historia*: es un curso musical contrapuntístico que culmina en una *batalla*, clímax de la historieta que, en el cuadro de Ghirlandaio, el viejo parece estar narrando a su nieto encandilado.

Terminamos la referencia al catálogo de Cristóbal Halffter recordando tan solo la existencia de una amplia obra electroacústica titulada *La piedra, bóveda y espejo del tiempo*, creada por el compositor entre 1993 y 1994 con destino a llenar sonoramente el ámbito arquitectónico de la Catedral de Salamanca.

La primera de las obras que aparece en el catálogo del maestro **Antón García Abril** (1933) que, por su planteamiento, ha de formar parte de este recuento es el *Cántico de “La Pietá”*, una hermosa cantata fechada en 1977 que surgió como respuesta a los elevados estímulos artísticos y espirituales que el compositor acumuló en repetidas visitas a la basílica vaticana de San Pedro para contemplar la incomparable escultura de Miguel Ángel. Así lo expresó García Abril en el programa de mano del estreno en la Semana de Música Religiosa de Cuenca³⁴: “Mis continuas visitas para contemplar *La Pietá* han ido acumulando emociones y sentimientos de muy diversa índole. La técnica depurada, la perfección de líneas, la precisión de volúmenes, en definitiva, la realización de la obra con esa técnica aparentemente sencilla (si por sencillez entendemos ese estado tan extraordinariamente difícil del arte en que el pintor, escultor o músico saben renunciar a todo lo innecesario), han impulsado en mí una serie de planteamientos en el orden técnico-estético”... Pero, añadía el compositor, “por mí solo no podía realizar este proyecto, necesitaba de alguien que plasmase en un texto la idea”. Y ese alguien, a petición del propio García Abril, sería Antonio Gala, autor de los versos que cantarán soprano y coro. Lo divino y lo humano se funden en la genial escultura *michelangelesca*, y nuestro músico procuró esta doble aproximación no solo en los pentagramas, sino incluso en la disposición

³⁴ Concretamente, en la antigua iglesia de San Miguel, el 7 de abril de 1977. Los intérpretes fueron María Orán (soprano), Pedro Corostola (violonchelo), Luis Elizalde (órgano), el grupo de cámara del Coro Nacional de España y las cuerdas de la Orquesta Filarmónica de Madrid, dirigidos por Isidoro García Polo.

instrumental: el coro y el órgano remiten a un ambiente religioso –lo divino–, mientras que la voz encarna a la Madre y el cello al Hijo –lo humano–, todo ello fundido en una unidad sonora que se apoya en la esencialidad de una orquesta de cuerdas.

Bastante más tarde, nuestro músico se aproximaría a otra manifestación escultórica, de muy distinto signo. Con el título de *Sonata del Pórtico*, Antón García Abril escribió una amplia obra para guitarra encargada en 1994³⁵ por los cursos de Música en Compostela. Al componerla, el autor tuvo en mente la obra maestra del Maestro Mateo, el genial escultor y arquitecto de la segunda mitad del siglo XII. Como ha escrito Esther Sestelo, el compositor quiso “homenajear al Pórtico de la Gloria, pero no de forma descriptiva, sino en la línea de espiritualidad, misticismo y religiosidad que inspira a gran parte de su obra. *Sonata del Pórtico* refleja esa paz del espíritu en el silencio de la música que la tradición de los instrumentistas de ese pórtico nos revelan”³⁶.

Tras estas bellas incursiones en el ámbito de la escultura, las siguientes partituras de García Abril a las que vamos a referirnos relacionan la Música con la Arquitectura. Tal fue la intención manifiesta del compositor al escribir en 1985, en homenaje a la arquitectura más característica de su Teruel natal, el *Concierto mudéjar* para guitarra y orquesta de cuerdas³⁷. En palabras del propio compositor: “Con este Concierto pretendo crear un mundo estético de equivalencias entre la arquitectura mudéjar y la arquitectura sonora (...) Por eso

³⁵ José Luis Rodrigo, dedicatario de la partitura, la estrenó en el Hostal de los Reyes Católicos de Santiago de Compostela, el 17 de agosto de 1994.

³⁶ En el libro *Antón García Abril. El camino de un humanista en la vanguardia*. Ed. Fundación Autor, Madrid, 2007.

³⁷ La obra tuvo un preestreno en Baracaldo, el 19 de febrero de 1986, a cargo de Ernesto Bitetti y las cuerdas de la Orquesta Sinfónica de Bilbao, pero el estreno oficial tendría lugar en la catedral de Teruel, el 1 de octubre del mismo año, con Bitetti de nuevo a la guitarra y la Orquesta I Aquilani dirigida por Antón García Abril.

nos encontramos, especialmente en el segundo movimiento, con una ornamentación muy rica, labrada en esta ocasión no sobre ladrillo o yeserías (...), sino sobre las seis cuerdas de la guitarra, instrumento, por cierto, cercano en su forma a la arquitectura mudéjar”³⁸.

El *Cuarteto de Agrippa* fue la aportación de García Abril al homenaje que, por iniciativa de Jesús Villa Rojo, dedicaron en 1994 a Goffredo Petrassi sus discípulos españoles para felicitar al gran maestro italiano al cumplir sus 90 años de edad³⁹. El *Cuarteto de Agrippa* de Antón García Abril apunta, naturalmente, hacia el general romano, yerno y favorito de Augusto, que vivió entre los años 63 y 12 antes de Cristo y ha pasado a la historia como impulsor del admirable Panteón de Roma. Se trata de una obra para clarinete, violín, violonchelo y piano, evocadora de la grandeza y equilibrio de aquel monumento arquitectónico y que, no por casualidad, nuestro músico dedicó a un gran arquitecto, con estas palabras: “A mi hijo Antón, que con tanta pasión y amor se acerca a la Arquitectura”.

Sigue ahora la mención de tres composiciones del maestro García Abril que hacen referencia a la Alhambra granadina. Dos de ellas, *Nocturnos de la Antequeruela* y *Balada de los arrayanes*, datan de 1996, el año en que se recordó a Manuel de Falla con motivo del cincuentenario de su fallecimiento en Argentina. Los *Nocturnos*, para piano y orquesta de cuerda⁴⁰, derivan de las notas que el maestro esbozó en Granada durante una estancia en el carmen de la Fundación Rodríguez Acosta. La *Balada de los arrayanes*, para piano solo, nació como explícito homenaje a Falla⁴¹. Falla y su *Fantasia*

³⁸ Citado por Fernando J. Cabañas en su libro “*Antón García Abril. Sonidos en libertad*” (Ed. ICCMU, Madrid, 1993).

³⁹ Fue estrenado por el grupo LIM en Santander, el 16 de agosto de 1994.

⁴⁰ Obra estrenada por Guillermo González y la Real Orquesta Filharmonía de Galicia dirigida por Maximino Zumalave.

⁴¹ La obra fue estrenada por el pianista Humberto Quagliata en la Quincena Musical Donostiarra, el 26 de agosto de 1996.

bética, así como la *Iberia* de Albéniz, laten al fondo de esta música de García Abril tan tupida, densa, compleja, virtuosística..., alusiva al Patio de los Arrayanes, ese mágico espacio alhambrino cerca del cual –en su carmen de la Antequeruela Alta– viviera y trabajara Falla en años cruciales. Pero mayor adecuación a nuestro tema presenta el poema sinfónico *Alhambra* que García Abril compuso entre 1996 y 1998 por encargo de la Orquesta de la Radio de Berlín⁴². Dada la procedencia del encargo, quiso el compositor corresponder con una obra que simbolizara un encuentro entre Alemania y España, lo que le llevó a la evocación histórica del emperador Carlos –I de España y V de Alemania–, a su vez representado por el admirable Palacio de Carlos V construido por Pedro Machuca en la Alhambra, de donde el título de esta composición que hemos traído aquí por esa referencia implícita a un recinto arquitectónico, el palacio renacentista adosado a la Alhambra.

Por último, no van a quedar sin mención dos trabajos orquestales de Antón García Abril que apuntan hacia la sección más joven de esta Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: la de Nuevas Artes de la Imagen. Por una parte, la música escrita en 1983 para el documental de TV *Los desastres de la guerra*, obviamente relacionable con Goya. Y por otra la *Obertura de la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas*, compuesta en 1987 y que el 16 de marzo del mismo año estrenó el propio García Abril dirigiendo a la Orquesta Sinfónica de Madrid, en el Cine Lope de Vega, en el acto de presentación de la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas, que se hizo coincidir con la entrega de los Premios Goya de aquel año, música que, desde entonces, suena para abrir cada edición de los mencionados galardones cinematográficos.

⁴² El estreno tuvo lugar en la Konzerthaus de Berlín, a cargo de la Rundfunk Sinfonieorchester bajo la dirección de Rafael Frühbeck de Burgos, el 29 de mayo de 1999.

La referencia a la copiosa producción de **Tomás Marco** (1942), en la que encontramos tantas obras que son materia evidente de este trabajo, la vamos a iniciar comentando las partituras que miran hacia la Arquitectura.

Cronológicamente, la relación debe comenzar por *Escorial*, obra iniciada en 1972 que se estrenó en el Festival de Otoño de París de 1974.⁴³ Es una partitura ambiciosa, una de las que marcó el acceso a la madurez del joven Marco y, entre otras ideas manejadas, está la de la propia arquitectura del monasterio, en “un sentido que viene dado por una reflexión cultural sobre la simbología escorialense en el carácter y la historia española, así como en sus contrastes que van desde una leyenda más o menos siniestra hasta la lógica implacable de su arquitectura (...) La estructura está basada rigurosamente sobre los módulos geométricos de El Escorial, aunque no se trata de ninguna transposición de fórmulas matemáticas, sino de realizar sonoramente una apasionante estructura centrípeta”⁴⁴. En otro lugar, el propio Tomás Marco apuntaba: “La estructura de la obra está basada en la del propio Monasterio diseñado por Juan de Herrera para Felipe II. Su fuerte simetría, su atracción centrípeta, la austeridad de los elementos sonoros y hasta elementos repetitivos como las hileras de ventanas, aquí representadas por acordes *ostinatos*, están en la forma de la obra, que acaba siendo la visión de una estructura regular desde distintos ángulos”⁴⁵. El crítico de *Le Monde* vio en esta música la imagen “de un monumento recorrido en perspectiva, con dos puntos de fuga y un primer plano”.

Otra partitura de Tomás Marco directamente inspirada en una obra arquitectónica (¡bien distinta, por cierto!) es *Le palais du facteur Cheval*,

⁴³ El 18 de octubre, por la Orchestre Philharmonique du Pays de la Loire bajo la dirección de Jean C. Casadesus.

⁴⁴ De un comentario del propio Tomás Marco que recojo en mi libro *Tomás Marco* (Ed. Ethos-Música, Oviedo 1986).

⁴⁵ Comentario recogido por Marta Cureses en su libro *Tomás Marco. La música española desde las vanguardias* (Ed. ICCMU, Madrid 2007).

para piano. El cartero Cheval (Joseph Ferdinand Cheval) comenzó a levantar su “palacio ideal” en 1879 y dedicó más de treinta años de su vida a edificar por sí solo un palacio según los dictados de su gusto y su intuición, lo que dio como resultado un singularísimo, delirante edificio que no dejó de llamar la atención de importantes creadores –André Breton y Picasso, entre ellos– en tanto que veían en él un prototipo de arquitectura *naïf*. Como “*capricho* casi enloquecido” describí en su día esta virtuosística obra pianística compuesta por Marco en 1984 y estrenada en París por Jean-Pierre Dupuy⁴⁶, descripción en la que estaba implícito el elogio, pues un “*capricho* casi enloquecido”, ni más ni menos, es el edificio que se trataba de evocar, ese “palais ideal” erigido por Cheval en el departamento de Drôme y que el ministro francés André Malraux había declarado Patrimonio Cultural en 1969, asegurando así su preservación.

Para el acordeonista Ángel Luis Castaño, residente en Segovia, Marco comenzó a escribir en 1996 su *Sonata Acueducto*⁴⁷, título que –como el del cuarto movimiento de la obra, *Arcos de Passacaglia*– alude al colosal monumento romano.

En 1998, por encargo de Música en Compostela, el compositor madrileño escribió una anchurosa suite para violín solo, *Partita del Obradoiro*, obra que alude, más que a la arquitectura, a un maravilloso espacio, con miradas al exterior de la Plaza del Obradoiro y al interior catedralicio, lo que incluye una concreta referencia escultórica a la prodigiosa figura del profeta Daniel que se admira en el Pórtico de la Gloria, obra del Maestro Mateo, cima de la escultura románica. Pero el contenido de la *Partita* queda perfectamente explicado con la simple lectura de los largos títulos y subtítulos que Marco tuvo a bien dar a los movimientos que la integran: *Ventolera (Capriccio stravagante in una piazza)*, *Sacra conversazione (Duetto paralelo)*, *Botafumeiro (Scherzo*

⁴⁶ El 16 de mayo de 1984.

⁴⁷ Ángel Luis Castaño la dio a conocer en el Instituto Cervantes de Londres, el 15 de diciembre de 1999.

pendolare), *Daniel sonríe (Inizio di romanza)* y *Lluvia en la piedra (Torso di ciaccona in finto moto perpetuo)*.

El veterano y prestigiado concurso internacional de piano “Premio Jaén” encarga cada año –desde 1993– a un compositor español una obra pianística de interpretación obligada en las pruebas de dicho concurso. En la edición de 1999 el encargado fue Tomas Marco, quien el año anterior escribió y entregó su *Elogio de Vandelvira*, pieza que los concursantes dieron a conocer en Jaén en el mes de marzo de dicho 1999. La obra, dedicada por Marco a la memoria del gran arquitecto renacentista Andrés de Vandelvira “y al pueblo de Jaén que hizo posible sus obras”, emplea como materia prima la misma serie básica que Sch nberg emple  en su *Concierto para piano y orquesta op. 42*. El compositor comenta en la misma partitura: “La obra de Vandelvira muestra una gran solidez formal y una rara perfección de estructura, con una magistral ornamentación que siempre est  en función de la forma. Lo que he querido hacer en esta pieza pianística es algo similar, con una intención claramente formal y abstracta en la que la relación de volúmenes, densidades y timbres dan forma a la obra”.

Después de haber sometido a revisión la primera redacción de *Palacios de Al-hambra*, para dos pianos y orquesta, Tomás Marco presentó al público esta obra en el Festival de Granada de 2002. Una vez más, el compositor nos situ  y describió su obra con concisión y precisión, haciendo explícita su voluntad de emular de nuevo, con su música, espacios arquitectónicos: “Hace años basó la estructura de otra obra orquestal (*Escorial*) en los planos y formas de aquel monumento. En este caso me baso en una arquitectura más laberíntica, elusiva y frágil que es fundamentalmente ornamental. Lo ornamental cobra aquí un valor estructural (...) e introduce elementos temporales que, a través de una formalización muy estricta, alcanza una dimensión espacial que define la obra”.⁴⁸

⁴⁸ Comentario recogido por Marta Cureses en su libro *Tomás Marco. La música española desde las vanguardias* (Ed. ICCMU, Madrid 2007).

Tras sus composiciones sinfónicas sobre el Escorial y la Alhambra, el maestro Marco fijó muy recientemente su atención en otro gran monumento arquitectónico de nuestro país: la catedral –antigua mezquita– de Córdoba. El resultado es su obra *Mezquita Catedral* que la Orquesta de Córdoba estrenó en la primavera de 2012⁴⁹. La coexistencia en ese templo singular de elementos arquitectónicos, ornamentales e iconográficos árabes y cristianos, así como de testimonios de las épocas medieval, renacentista y barroca, es tan violenta como civilizada, tan chocante como natural y, en todo caso, su contemplación es una experiencia única, la que el compositor ha tratado de llevar a sus pentagramas que, una vez más, no buscan utópicas descripciones, sino una aproximación formal y expresiva, para lo cual ha manejado referencias a músicas de la tradición árabe, andalusí y cristiana, naturalmente vertidas en su propio lenguaje sonoro.

Corresponde ahora tratar de las composiciones musicales del maestro Marco alusivas a las artes plásticas, en especial a la pintura. Son tantas que, para referirnos a ellas con mayor claridad, las vamos a agrupar en tres temas bien definidos: primero, Goya; segundo, clásicos del siglo xx; y tercero, artistas contemporáneos. Más un prólogo referido a un maestro del Manierismo, El Greco, y un epílogo referido a un artista legendario de la antigüedad clásica, Apeles.

He aquí el prólogo: la Asociación de Amigos de la Música de Castilla-La Mancha tuvo a bien adelantarse a las celebraciones que, sin duda, se harán a lo largo de 2014 del cuarto centenario de la muerte, en Toledo, del genial pintor Doménicos Theotocópoulos, El Greco y, con tal motivo, encargó una composición a Tomás Marco, quien decidió referirse a esa obra maestra que es *El entierro del Conde de Orgaz*. *Tránsito del Señor de Orgaz* es el título de esta pieza con la que Marco

⁴⁹ Obra estrenada en Córdoba, por la Orquesta de la ciudad dirigida por Manuel Hernández Silva, el 20 de junio de 2012.

intentó “acercarse a su estructura y, en cierto modo, a su color especial”⁵⁰. Y el autor comentaba: “Hay que tener en cuenta que se trata de un cuadro muy abigarrado, con horror al vacío, pero, al mismo tiempo, muy ordenado, perfectamente estructurado y con contrastes cromáticos muy evidentes, por encima y por debajo de la barrera oscura que representa el cortejo de caballeros. Tiene así un contexto físico muy evidente que se puede metaforizar sonoramente y, además, un enorme contenido conceptual”. Sobre este contenido comentaba a continuación el compositor que su música propone “una reflexión sobre el tránsito, que es lo que claramente se desprende del cuadro con sus tres planos interconectados. El tránsito es de la vida a la muerte y luego a la transfiguración, lo cual es reflejable también estructuralmente. En cuanto a los contenidos conceptuales, en un material tan abstracto como es la música, en realidad los pone el oyente”.

Y así, tras el prólogo, entramos en el primero de los tres capítulos temáticos anunciados: Goya.

La primera obra de Tomás Marco con referencias goyescas fue también su primera obra orquestal: *Los Caprichos*, terminada en 1967⁵¹. El compositor investigó en la expresividad cruda, fatalista, lacerante que resultaba del empleo de caracteres repetitivos (mucho antes de que el concepto de *música repetitiva* existiera con la significación que hoy conlleva), y acaso ese resultado expresivo fue lo que le llevó a titular *Los Caprichos* a esta composición cuyo estreno no dejó indiferente al público ni a la crítica. Pero, en todo caso, la referencia a Goya del título es más un homenaje personal de admiración que algo justificado por el proceso creativo musical.

⁵⁰ Estrenada por la Orquesta Sinfónica de La Mancha, dirigida por José Ramón Monreal, en Quintanar de la Orden, el 11 de julio de 2010.

⁵¹ La estrenó Enrique García Asensio dirigiendo a la Orquesta Sinfónica de RTVE, en Madrid, el 23 de marzo de 1968.

Cronológicamente, sigue *Tauromaquia*, obra de 1976⁵², subtitulada *Concierto barroco n° 2*, en la cual Marco aspira a recrear el ambiente de la fiesta trágica y colorista de los toros, pero desde la perspectiva de la España dieciochesca, de la época barroca que en la partitura está evocada con fuerza por la disposición instrumental –piano a cuatro manos y grupo–, la escritura concertante –a la manera del *concerto grosso*– y hasta la forma. Dado este plateamiento historicista, la alusión a la genial serie de grabados goyescos resulta obvia.

Avanzamos veinte años en el catálogo de Tomás Marco para encontrar una nueva referencia a Goya: nos referimos a *Los desastres de la Guerra*, su cuarto cuarteto de cuerda, compuesto en la que podríamos denominar “etapa fractal” de la producción de Marco, concretamente en 1996, año en el que el mundo cultural recordó la enorme figura de Goya al cumplirse el 250 aniversario de su nacimiento. A ese movimiento se sumó el músico madrileño al titular *Los desastres de la guerra* a esta obra en la que, como él mismo explicó, “no se trata de describir, ni siquiera de evocar la pintura de Goya, sino de asumir alguno de sus planteamientos estéticos y expresivos. *Desastres de la guerra*, de todas las guerras, también de los conflictos que desgarran ahora mismo diversas partes del mundo. Frente a esos desastres, Goya solo podía levantar su grito pictórico. Y un compositor solo puede esmerarse en hacer su obra lo mejor posible para subrayar que los mismos hombres que hacen la guerra también pueden hacer cosas mejores”... Aunque, en definitiva, estamos ante “música abstracta, estrictamente formal, como corresponde a la auténtica música de cámara, pero, al mismo tiempo, sin olvidar la enorme carga emocional que la música tiene por sí misma, su capacidad expresiva y comunicativa”.

Así pues, hasta aquí no había habido mucho más que alusiones admirativas a la obra de Goya, pero, en su madurez, Tomás Marco

⁵² Estrenada en París, el 2 de marzo del mismo año, en versión del Ensemble Solar Vortices dirigido por Jacques Mercier.

añadió a su catálogo varias composiciones en mayor medida goyescas por sus motivaciones e inspiración. Así, *La nuit de Bordeaux*, subtitulada *Aguafuerte goyesco*, un quinteto para guitarra y cuarteto de cuerda que nuestro músico compuso en 1998 por encargo del Ayuntamiento de Burdeos y que se estrenó en la iglesia de Notre Dame de tal ciudad francesa⁵³, precisamente donde, 170 años atrás, se celebraron los funerales tras la muerte de Goya. Según ha manifestado el compositor, “la obra quiere tener la nitidez de trazo de los aguafuertes y evocar una época de Goya en la que, desconocido y feliz, realizó algunas obras maestras como *La lechera de Burdeos* (...) Música que huye así de lo dramático, pero no de lo expresivo, y persigue un ideal de equilibrio a través de un proceso formal depurado que no mira hacia las formas neoclásicas, sino hacia la esencialidad y la serenidad profunda, como ocurre con las últimas obras de Goya”.

Nos ocupamos ahora de una obra titulada *Tapices y disparates*, de la que existen dos versiones: ambas las protagoniza el violín, en compañía de guitarra (versión fechada en 2005) o arpa (2011)⁵⁴. La evocación de Goya se lleva a cabo aquí atendiendo a dos facetas del rico mundo goyesco, bien explícitas en el título. Es una obra de considerable extensión, presentada en un solo trazo, pero claramente analizable como sucesión de secciones contrastadas mediante cambios de *tempi* y distintas densidades sonoras. La sección principal, la que abre y cierra la composición y es recordada en algún otro momento intermedio, es de escritura rápida, ágil, y, al decir del compositor, se plantea “como un entramado de hilatura continua que reflejaría en cierto modo el aspecto de un tapiz realizado, no de su cartón”. Entre medias se intercalan varias estructuras

⁵³ El 14 de abril de 1998, en interpretación del guitarrista Olivier Chassain y el Cuarteto de Aquitania.

⁵⁴ La primera versión fue solicitada por el guitarrista José María Gallardo del Rey y está dedicada a él y a la violinista Anabel García del Castillo. La segunda, dedicada a la violinista Ala Voronkova, fue estrenada por la dedicataria y la arpista Abigail Prat el 21 de julio de 2011.

caprichosas, verdaderos *disparates* en los que el compositor se ha planteado matices de forma y color. Destacan, por su vuelo lírico, dos pasajes indicados *Allegretto*. En suma, y en palabras de Tomás Marco, “nos encontramos quizá con un auténtico discurso dialéctico trazado a manera de una síntesis integradora, algo que creo que Goya hizo siempre y que aquí se refleja como un homenaje a su talento”.

Y, finalmente, su obra más profundamente goyesca: en mayo de 2008, a propósito de las conmemoraciones del segundo centenario del Dos de Mayo de 1808 que la Comunidad de Madrid llevó a cabo, esta institución encargó a Marco la composición de *Yo lo vi*, obra subtitulada *El 2 de mayo de Goya* y presentada como “narración musical con proyecciones a modo de ópera virtual”⁵⁵. Como sucedía en la primera de las obras comentada en este discurso –*Pan y toros*, de Barbieri–, el propio Goya es personaje de la trama –igualmente encarnado por un barítono–, pero aquí su protagonismo es mucho mayor, pues esa trama no es sino una extensión músico-teatral de los geniales óleos del *Dos de Mayo* y del *Tres de Mayo* de Francisco de Goya, así como de su serie de grabados *Los desastres de la guerra*, iconografía que está presente en la representación mediante proyecciones de un montaje multimedia que incluye también imágenes de la película *El Dos de Mayo* de José Buchs. En el libreto, entre otros textos de la época, Marco maneja escritos del propio Goya, quien abre la ópera clamando: “Yo lo vi. Yo, Francisco de Goya y Lucientes. Aragonés, Pintor de Cámara del Rey, Director de Pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Aquí, en la ciudad francesa de Burdeos, viejo, sordo, enfermo, a punto de rendir la vida, olvidado y solo”... En palabras del compositor, su lenguaje musical “pretende situarse en paralelo con la fuerza expresiva de las imágenes goyescas”.

⁵⁵ La estrenaron en el Teatro Albéniz de Madrid, el 20 de mayo de 2008, los solistas José M^a Amerise, Ofelia Sala y Jerónimo Marín, la Orquesta y el Coro de la Comunidad de Madrid, con dirección escénica de Guillermo Heras y musical de Miguel Romea.

Segundo capítulo. Entre los pintores que figuran en la historia como auténticos “clásicos” de la modernidad encontramos a dos grandes artistas españoles a los que Tomás Marco ha apuntado en su música: Pablo Picasso y Joan Miró.

Desde muy joven comenzó Marco a componer para guitarra, instrumento al que ha dedicado hasta hoy numerosas partituras a solo, en grupo y concertantes. En 1975 fechó *Naturaleza muerta con guitarra*, pieza para guitarra sola que, por si había dudas, subtítulo *Homenaje a Picasso*⁵⁶ y con la cual ensayó el compositor la posibilidad de trasladar al mundo sonoro las características plásticas del cubismo.

Mucho más adelante, en 1993, cuando el violonchelista Elías Arizcuren se dirigió a Tomás Marco para sugerirle la composición de una obra para su octeto de violonchelos, nuestro músico vio el momento de dialogar con el mundo pictórico de Joan Miró, muy presente en el ámbito cultural en aquel año, que fue el del centenario de su nacimiento. Así, la obra resultante fue titulada *Miró* y, más aún, cada uno de sus cuatro movimientos lleva el título de un cuadro del pintor: *Gota de agua sobre la nieve rosa*, *Mujeres rodeadas por el vuelo de un pájaro*, *Interior holandés* y *Estrella azul sobre fondo rojo*⁵⁷. Declaró Marco haber procurado “un ambiente fantástico y poético” mediante el “carácter más bien lúdico y poético del material musical” empleado, formulando una idea con la que estoy completamente de acuerdo. Decía Marco: “creo que hay más de una coincidencia estética entre su mundo plástico y el mío sonoro”...

Otro encargo, esta vez proveniente de Francia, motivó poco después –en 1995– una nueva inmersión de la música de Tomás Marco

⁵⁶ La obra la estrenó Jorge Fresno en Peñíscola, en el seno de una exposición Picasso, el 5 de agosto de 1975.

⁵⁷ *Miró (Concierto armónico n° 1)* se estrenó en el Festival Internacional de Santander de aquel año.

en la pintura de Miró. La obra a la que nos referimos se titula *Miró Miroir*, está escrita para orquesta clásica⁵⁸ y se inscribe plenamente en la tendencia fractal y arborescente que el compositor mostraba por entonces. Según el propio Marco, la obra responde a “un plan formal muy estricto; dentro de él se desarrollan episodios muy complejos, pero con apariencia muy simple, a veces desenfadada. Este carácter, el uso del color instrumental puro y las diversificaciones y conjunciones de escalas, en ocasiones exóticas, dan una cierta imagen sonora, un espejo, del arte del pintor”. Y de ahí el título *Miró Miroir* (*Miró Espejo*).

Tercer capítulo: diálogos de la música de Marco con la pintura coetánea. Desde los años sesenta, Tomás Marco ha mantenido relación con creadores plásticos, intensa desde el punto de vista artístico y, a menudo, presidida por la amistad personal. Es el caso de Gustavo Torner. En 1977, nuestro músico quiso dejar constancia de su profunda admiración por la escultura y la pintura del artista conque se –miembro ilustre de esta Academia– y ello se tradujo en la composición de *Torner*, una obra para clave (o piano) y trío de cuerda que se estrenó en París y sobre la que el autor comentó: “No hay ninguna equivalencia entre esta obra y una obra de Torner, sino una similitud en la manera de abordar cada uno nuestro respectivo material para crear una obra de arte”, añadiendo en otro momento que “se trata de una obra abstracta donde los elementos de estructura y forma son fundamentales, pero que, al mismo tiempo, se colorea por un tratamiento sensorial de la materia que cobra así una dimensión expresiva propia”⁵⁹.

En junio de 1984 falleció el insigne pintor Fernando Zóbel, impulsor –junto con Gustavo Torner y Gerardo Rueda– del excepcional

⁵⁸ La estrenó la Orchestre Régionale de Cannes bajo la dirección de Philippe Bender en la Fundación Maeght de Saint Paul de Vence

⁵⁹ Referencias tomadas, respectivamente, de las citadas biografías de José Luis García del Busto y Marta Cureses.

Museo de Arte Abstracto de Cuenca. Pocos días después⁶⁰, se ofrecía en el Círculo de Bellas Artes de Madrid el concierto de clausura de los “Talleres de Arte Actual”, sesión que tuvo un bello e inesperado prólogo: el maestro Cristóbal Halffter presentó el concierto, se refirió al reciente fallecimiento de su amigo Fernando Zóbel y anunció que otro de los amigos músicos del gran pintor, Tomás Marco, llevado por la impresión que le había causado la inesperada noticia, había escrito una breve composición para flauta sola que tituló escuetamente *Zóbel* y que iba a ser estrenada a continuación, en un marco tan adecuado como el Círculo de Bellas Artes y, por añadidura, preludiando un concierto en el que se estrenaban obras que siete jóvenes compositores españoles habían escrito inspirándose en otros tantos artistas plásticos del presente español⁶¹. Cristóbal Halffter nos hizo saber a los asistentes la voluntad de Tomás Marco: que la pieza fuera escuchada en pie y fuera acogida con respetuoso silencio, sin aplausos, como así hicimos. El solista de flauta del Grupo Círculo, Salvador Espasa, fue el intérprete de tan emotivo estreno. Tomás Marco, como es natural, con su música había tratado de expresar el sentir que la persona de Zóbel y el recuerdo de su obra le causaban, pero lo más explícito de su homenaje residía en la elección del vehículo sonoro: la flauta, instrumento que Zóbel tocaba como aficionado y al que tantas veces aludió en su estilizada obra pictórica.

Al año siguiente, en abril de 1985, Tomás Marco sintió un impulso idéntico que le llevaba al papel pautado: otro buen amigo y excepcional artista plástico, Eusebio Sempere, murió en Onil, el municipio alicantino en el que había visto la luz. Por entonces, recién nombrado

⁶⁰ El fallecimiento de Zóbel se produjo en Roma el 2 de junio de 1984. El referido concierto se ofreció el día 26.

⁶¹ Seco de Arpe, Fernández Álvarez, Núñez, Turina, Dimbwadyo, Barber y Pérez Maseda habían dedicado sus obras a Guerrero, Valdés, Palazuelo, Mompó, Gordillo, Antonio López y Rafols Casamada, partituras que fueron estrenadas por el Grupo Círculo dirigido por José Luis Temes.

director del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, Marco planificaba la primera edición del Festival Internacional de Música Contemporánea que se iba a celebrar, precisamente en Alicante, en el inmediato mes de septiembre. Pues bien, uno de los conciertos programados fue de guitarra a solo, y para ser estrenada en él⁶², compuso Tomás Marco una pieza que tituló *Sempere*, y que –como es el caso de *Zóbel*– por un lado posee carácter elegíaco y, por otro, refleja las impresiones personales del compositor ante las obras del artista homenajeado. En palabras del propio Marco “se trata de un canto elegíaco, pero es igualmente una alusión bastante libre a la pintura de Sempere, que era un artista reconocido en el dominio del arte óptico para lo cual utilizaba millares de trazos muy finos. Yo he adoptado un procedimiento similar, sin intentar transcribir en música una idea plástica (...) Evocar sin imitar”⁶³.

Mencionaremos brevemente *Bastilles*, obra para clave y cuerdas que Tomás Marco compuso en 1988 y quiso que se estrenara en un concierto que José Luis Temes dirigió en el Museo Reina Sofía⁶⁴, coincidiendo con la inauguración allí de una gran exposición de su admirado Lucio Muñoz, a quien dedicó esta partitura, pese a que no había sido directamente motivada por su pintura. Con ello, pasamos ahora a referirnos a otra composición, referida a dos artistas plásticos de aquella generación y, por añadidura, a un espacio arquitectónico: un dúo de flauta y violonchelo que nuestro compositor escribió en 2009, titulado *Elegía romana para Fernando Zóbel* y cuyo estreno evocó Tomás Marco en un artículo sobre el Espacio Torner de Cuenca, del que extraemos estas frases: “Una tarde de octubre de hace tres años,

⁶² El 16 de septiembre de 1985. Intérprete, Nicolás Daza.

⁶³ Traduzco de la nota, en francés, que publicó Tomás Marco en el programa de mano de la “Journée Tomás Marco” que se ofreció en Le Blanc-Mesnil el 12 de febrero de 1989.

⁶⁴ El 15 de noviembre de aquel año. Menchu Mendizábal fue la solista de clave.

ante un auditorio maravillosamente ubicado en la magia de este espacio, volvía a sonar allí la música. Era el veinticinco aniversario del tránsito de Fernando Zóbel, y Clara y Elena Andrada de la Calle interpretaban con su flauta y su violonchelo la primera audición de mi *Elegía romana para Fernando Zóbel*. Emoción estética pura en la evocación de un amigo ausente, Zóbel, de otro presente, Torner, en un espacio ahora lugar mágico donde antaño sonaran, como sala de concierto, otras obras mías (...), un título (*Elegía romana...*) que evocaba la ciudad donde el amigo se fue con la lejana referencia de las elegías goethianas. Zóbel, Torner, los fundadores de un museo especial, impar y sin parangón en las conquenses casas colgadas. Y uno de ellos ahora creando este espacio único y singular que tanto hubiera gustado también a Fernando”⁶⁵.

Entre estas obras de Tomás Marco que hemos reunido para el comentario por la proximidad generacional y estética entre los artistas plásticos que las motivaron, nuestro músico compuso en 1995 *Detrás de los árboles*, obra para quinteto de metales⁶⁶ inspirada en un cuadro del artista pontevedrés Rafael Úbeda quien, además de gran pintor, es violinista *amateur* y melómano confeso, como se refleja en una buena parte de su obra. Pero, curiosamente, al elegir un cuadro de Úbeda al que referirse con su música, Marco no acudió a ninguno de los muchos de temática musical, sino al titulado *Detrás de los árboles*. Así lo justifica el compositor: “En los últimos tiempos he compuesto algunas obras que tienen referencias arbóreas en sus títulos (...), experiencias formales e intentos de usar los fractales y el crecimiento en árbol de las células musicales (...) La imagen del cuadro me interesó mucho por lo que tiene de misteriosa y sugerente, pero también el título porque me hizo reflexionar sobre lo que había detrás de los árboles en

⁶⁵ Publicado en *El Cultural*, 9 de agosto de 2012.

⁶⁶ Estrenada en Santiago de Compostela el 23 de marzo de 1996 por el Quinteto Santa Cecilia.

las obras anteriormente aludidas (...) Quería saber qué había detrás de mis propios árboles”... La obra, y seguimos leyendo a Marco, resultó ser “una pieza de cierta envergadura, formalmente compleja y muy elaborada, bastante conceptual, pero también muy directa y sensorial. Un poco como todo lo que creo que hay en el cuadro de Rafael”.

Y, por fin, el anunciado epílogo: en el año 2009 un grupo de músicos españoles tributaron homenaje en forma de concierto al editor Carlos Pérez Cancio coincidiendo con su 85º cumpleaños y la aportación de Tomás Marco consistió en un breve dúo para violín y viola titulado *La línea de Apeles*, en referencia al legendario pintor griego del siglo IV antes de Cristo. *La línea de Apeles* es, sin lugar a dudas, la más vieja manifestación plástica a la que nos hayamos referido en el discurso. Los dos instrumentos parten al unísono (fa) y en *piano* y siguen un trazo paralelo –o, mejor, “una sola línea con diferencias sutiles”, como comenta el autor–, en un curso en el que abundan las notas repetidas y en el que los desplazamientos suelen ser intervalos de segunda. Hacia el centro de la pieza se accede al clímax con la mayor distancia entre los registros de ambas voces para, a partir de ese momento, con abundancia de *glissandi*, tender hacia la convergencia y concluir de nuevo en el fa al unísono⁶⁷.

En 1984, la sección de música del Círculo de Bellas Artes de Madrid comenzó a realizar una serie de encargos de composición con motivo de los seminarios titulados Talleres de Arte Actual. La peculiaridad consistía en que estos encargos implicaban la vinculación entre un compositor y un artista plástico. Las veintiuna obras que surgieron de esta iniciativa fueron estrenadas por el Grupo Círculo dirigido por José Luis Temes y fueron objeto de grabación en tres

⁶⁷ El estreno se produjo el 2 de junio de 2009 y fueron intérpretes Manuel Guillén (violín) y Rocío Gómez (viola).

discos LP, cada uno de ellos con siete piezas musicales presentadas en un precioso album con siete serigrafías de las obras pictóricas glosadas por los compositores, preciosa colección discográfica que mereció el Premio Nacional de Fonografía. Pues bien, uno de aquellos compositores es hoy miembro de número de esta Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en la que ingresó en 2005 para portar la Medalla que había pertenecido a Carmelo Bernaola. Se llama **José Ramón Encinar** (1954), y es un talento musical de primer orden que en los últimos tiempos se manifiesta mayoritariamente en el campo de la dirección orquestal, pero que, en 1985, cuando compatibilizaba ambas actividades, compuso para aquellos Talleres una obra para clarinete, fagot, guitarra, piano, timbal, violonchelo y contrabajo, titulada *Io la mangio con le mani* y que, por cierto, dedicó a nuestro común maestro y amigo Federico Sopeña⁶⁸. El artista con cuya obra quiso vincularse el maestro Encinar con motivo de aquel encargo fue Eduardo Arroyo, de quien le interesaba tanto su pintura como su visión comprometida del arte. Sobre Arroyo comentaba Encinar: “Me atrae particularmente su iconoclastia pictórica, y algo de ello hay en mi obra: de ahí la cita, medio cierta, medio inventada, de Webern”. Hay también vaga referencia a Verdi en la pieza de Encinar, acaso un guiño a la afición operística del pintor. El título *Io la mangio con le mani* deriva no de un cuadro, sino de un escrito que Eduardo Arroyo publicó en el catálogo de la edición de la Bienal de Venecia de 1976, en la que expuso obra.

Así, señoras y señores, hemos llegado al final del recorrido, con la mención de una obra musical del más joven de los compositores académicos, José Ramón Encinar.

He tratado de ofrecer, de exponer datos, sin aspirar a nada más. Es un discurso sin tesis, pero dos aspectos sí que cabe resaltar a modo de

⁶⁸ El estreno se produjo el 16 de junio de 1985.

conclusión o Coda. Primero: el hermanamiento de la música con las otras artes es una idea que ha ido intensificándose con el paso del tiempo, evolucionando desde la rareza en el ayer hasta la naturalidad y frecuencia con que se produce en la composición de hoy. Y, segundo: es claro que *un* artista destaca sobre manera entre todos los que han inspirado a nuestros compositores de ayer y de hoy: Francisco de Goya y Lucientes quien, por cierto, tuvo larga y honda vinculación con esta Casa. Elegido como Académico de Mérito en 1780, Goya fue nombrado en 1785 Teniente Director de Pintura y en 1804 la Academia de San Fernando le nombró, por aclamación, Director honorario. Los maestros Francisco Asenjo Barbieri, Conrado del Campo, Julio Gómez, Federico Moreno Torroba, Luis de Pablo, Cristóbal Halffter, Antón García Abril y Tomás Marco, se han referido al genio del artista aragonés en alguna (o en varias) de sus composiciones. Ningún otro artista plástico de ayer ni de hoy ha motivado de manera tan frecuente y honda como Goya a nuestros compositores.

He dicho.

El autor agradece la eficacia y amabilidad con que fue atendido por los profesionales al frente de las Bibliotecas del REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID, la FUNDACIÓN JUAN MARCH, la SGAE y la BIBLIOTECA NACIONAL DE CATALUÑA.

CONTESTACIÓN
del *Excelentísimo Señor Don*
JOSÉ RAMÓN ENCINAR MARTÍNEZ

Señores Académicos:

A la hora de dar la bienvenida hoy a José Luis García del Busto a esta Academia me resulta imposible evitar una serie de referencias a episodios en los que las trayectorias personal y profesional del nuevo académico y las mías han corrido parejas. Él ha hecho alusión ya en varios momentos de la introducción a su discurso a la figura de Federico Sopeña y a la trascendencia que quien fuera Director de esta Casa ha tenido en su propio desarrollo, palabras comparables a las que en su día sirvieron de introducción a mi propio discurso de ingreso. Fue precisamente en el aula nueve del Conservatorio de la plaza de Isabel II, en la que el Pater impartía sus clases de Historia de la Música y de Estética, donde José Luis y yo nos conocimos, hace cuarenta y cinco años. De aquel período, de aquellos paseos acompañando a Sopeña los lunes, al acabar la clase, hasta la Academia, de la que entonces era Secretario General, parte también la cercanía de ambos a otro compañero nuestro que nos ha precedido largamente en la Academia: Antonio Gallego. De los muchos acontecimientos de importancia personal compartidos por José Luis García del Busto y por mí a lo largo de estas más que cumplidas cuatro décadas haré lógica omisión, porque hoy es única y exclusivamente de él de quien quisiera hablar para darle la bienvenida a esta casa, no sin manifestarle previamente mi agradecimiento por la alegría que me produce ser yo quien lleve a cabo ese cometido, así como a nuestro común amigo Luis de Pablo por cederme el puesto con la elegancia que siempre le ha caracterizado.

En la sección de Música de esta Academia contamos con la presencia de dos musicólogos ilustres: Ismael Fernández de la Cuesta y Antonio Gallego. A ellos me dirijo rogándoles encarecidamente que valoren con justicia mis siguientes palabras.

José Luis García del Busto ingresa en la Academia como lo que hasta hace poco se recogía en nuestro Reglamento como “competente en arte”, categoría indefinible e inconcreta. Lo hace sucediendo a Antonio Iglesias, quien, por encima de sus capacidades interpretativas como pianista, ocupa una página en la historia de la música española por sus estudios de determinados compositores y repertorios y aún más por su labor continuada como crítico, ejercida en varios medios de comunicación, siguiendo una ilustre trayectoria cuyo punto de mayor brillantez cabe señalar en los años en que Adolfo Salazar enfatizó como muy pocos la relación existente entre la música y el resto de las artes, entre la música y la cultura en general, un aspecto que a todas luces le relaciona con el académico entrante; baste recordar el título de su discurso.

Pero creo que en justicia la actividad profesional de José Luis García del Busto le hace merecedor de una etiqueta, en absoluto restrictiva, más ajustada: con él entra en la Academia un nuevo tipo de musicólogo. Y tal es la designación, la de musicólogo, la que ya aparece en los más recientes documentos académicos. En nuestro país, sin que haya un responsable concreto, se incurre en el error de considerar la musicología como estudio de la música y músicos del pasado inmediato y más aún del pasado lejano. En García del Busto encontramos un aspecto de esa disciplina que yo calificaría con bastante desenfado como “investigación de campo”. No se trata ya de que muchos de sus numerosos trabajos tengan como foco principal músicas y músicos actuales, sino de que en multitud de casos se trata de estudios de una verdadera *work in progress*, pues se trata, ni más ni menos, que de la aproximación al mundo de la composición de la mano del propio compositor, estudiado éste en pleno ejercicio creativo.

Baste recordar los varios volúmenes dedicados por García del Busto a diversos aspectos de la obra de Luis de Pablo, su biografía de Tomás Marco, la monografía dedicada a Joan Guinjoan y muy especialmente el trabajo dedicado a la vida y obra de Carmelo Bernaola, tarea nada fácil conociendo el perfil de nuestro añorado compañero. La formación de José Luis García del Busto, al margen de la universitaria, es completa y plural. Pero además su inquebrantable vocación, por cuyo ejercicio está hoy con nosotros, le ha llevado a estudiar disciplinas musicales bien concretas bajo el punto de vista técnico: violín, armonía, por no hablar de su proximidad a maestros como García Matos por lo que se refiere al folklore y a Enrique García Asensio en lo concerniente a la dirección de orquesta. Por eso me parece que hace trizas la definición que Flaubert da de la figura del crítico –lo traigo a colación porque también, durante nada menos que diecinueve años, ha ejercido como crítico en prensa diaria– y aún más, fulmina la personal traducción que alguien, no recuerdo quién, hizo del original. Flaubert, en su *Dictionnaire des idées reçues*, anota el siguiente sarcasmo: “Crítico. Siempre eminente. Afirmar que conoce todo, sabe de todo, ha leído todo, ha visto todo. Cuando resulte desagradable, referirse a él como un Aristarco (o eunuco).” Mi disparatado traductor/*traditor* lo resume expeditivamente así: “Críticos: son como los eunucos; saben cómo se hace, pero no pueden”. Pues bien, José Luis García del Busto sabe cómo se compone una fuga y podría hacerlo, por poner un ejemplo simple.

Haré un somero repaso de su trayectoria profesional, me refiero al campo musical, pues la carrera universitaria de nuestro nuevo compañero es tan diversa de lo que aquí se trata como lo es el mundo de las matemáticas, sin que quiera yo, al señalarlo, marcar límites entre arte y ciencia.

Durante la segunda mitad de los años sesenta del siglo pasado, nuestro nuevo compañero se movía en el ambiente universitario madrileño, cursando la carrera de Ciencias Exactas y frecuentando círculos por

desgracia bastante minoritarios, como eran los de estudiantes de la suya y de otras facultades interesados en muy desigual medida en el mundo de la música. En aquel ambiente de colegios mayores es en el que José Luis García del Busto seguía con admiración la actividad de Federico Sopeña como conferenciante. Y fue así, casi sin solución de continuidad, como dio el salto “al otro lado”, estrenándose como conferenciante con un par de sesiones en el Colegio Mayor Chaminade acerca de los instrumentos musicales. Fue en 1967. Es esta una labor que José Luis García del Busto ha seguido desarrollando hasta hoy mismo.

En 1974 comenzó su relación con Radio Nacional de España, donde entró en contacto directo, continuado y profundo con dos figuras de referencia en su vida futura, por muy diversos motivos: Enrique Franco, a quien García del Busto ha considerado siempre su maestro a la par que Federico Sopeña, y nuestro compañero hoy en la Academia, Tomás Marco, primero jefe en Radio Nacional, compañero después en el INAEM, motivo de estudio en más de un libro de su autoría más tarde, amigo siempre.

Al mismo tiempo que José Luis alternaba conferencias y redacción de guiones para el Segundo Programa de Radio Nacional, colaboraba asiduamente como crítico en revistas como *Ritmo*, *Reseña* y alguna otra publicación, hasta que en 1976 dio comienzo su actividad como crítico “de plantilla”, por decirlo de alguna manera, del diario *El País*, cometido que desempeñó durante nueve años.

En 1990 se produce un punto de inflexión en la carrera del nuevo académico; con una excedencia especial que le permite abandonar temporalmente su actividad en Radio Nacional de España, donde tras haber sido redactor de innumerables programas y ciclos y ocupado el puesto de Jefe de Programas, desempeñaba el cargo de Subdirector de Radio 2, García del Busto acepta la invitación de Tomás Marco y comparte con él, como adjunto, la dirección del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea y la del Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante. Es quizá ese momento de la vida

de nuestro compañero el más rico en lo que a contactos con la música viva se refiere, si se me permite utilizar un término de referencia en la vanguardia musical de la segunda mitad del siglo xx, contactos con los compositores, con sus problemas e inquietudes, algo a lo que he hecho alusión hace un momento al referirme al “trabajo de campo” de José Luis García del Busto. Durante cuatro años desempeñó ambas codirecciones y un año después, en 1995, comenzó otra colaboración que mantendría durante diez, en la que entraría en contacto muy directo con Antonio Iglesias. Me refiero al ejercicio de la crítica diaria que hasta el año dos mil cinco llevó a cabo en el diario *ABC*, algo, dicho sea de paso, que hoy suena a historia, habida cuenta del absoluto desinterés hacia la música culta que demuestran los responsables de las publicaciones diarias de toda España, un tema que en algunas ocasiones ha sido motivo de debate en las reuniones del pleno de esta Academia.

Un nuevo dato subraya la dedicación especial que como estudioso, como musicólogo en definitiva, ha caracterizado la trayectoria de García del Busto: en el 2005 la Asociación Madrileña de Compositores, en reconocimiento a su señalada atención a la música actual, le concede el Premio de Crítica Musical.

No quisiera cerrar este capítulo sin hacer alusión a la devoción con que José Luis García del Busto se dedica a la divulgación y puesta en valor de la música española, de hoy y de siempre, de sus intérpretes y de sus autores, allá donde imparte conferencias, ya sea Estados Unidos, Japón, el Teatro alla Scala de Milán, el Conservatorio Chaikovsky de Moscú o la prestigiosísima Sorbona parisina, además de muchos otros lugares de Europa y América, una tarea por la que todos los que nos dedicamos a la música en España hemos de estarle agradecidos.

Siendo tan puntual el trabajo llevado a cabo por García del Busto en su discurso, tan sin fisuras en su exposición, poco margen hay para glosar el cúmulo de datos, juicios e intuiciones que nos proporciona. Sin embargo sí me gustaría realizar una breve serie de apreciaciones

acerca no sólo de lo que acabamos de escuchar, sino de la totalidad de su discurso, asequible a todos en su edición impresa.

Al referirse a la Cantata *La gloria del arte* de Emilio Arrieta, sobre un texto de Antonio Arnao, García del Busto no sólo nos informa de su aspecto musical, sino también, en fina apreciación, del trabajo literario que dio pie a Arrieta, sin ahorrar sutilezas a la hora de enjuiciar, siquiera brevemente, la calidad estética del texto. A lo largo de su discurso hemos podido comprobar cómo García del Busto se mueve con igual desenvoltura, con el mismo conocimiento, por diversas ramas del arte, más allá de la estrechez de miras que a veces conlleva la especialización. Nos da José Luis información técnica somera, pero puntual, de la partitura de Arrieta, aclarando que para ello ha recurrido a la partitura depositada en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, búsqueda y estudio que, no siendo además caso aislado en la trayectoria del nuevo académico, viene a confirmar mi idea de que, pese a no encajar de lleno en la habitual definición de la disciplina, él es, con pleno derecho, un nuevo musicólogo en nuestra Sección de Música.

Del mismo modo llama mi atención la finura con que se detiene en detalle al analizar el poema para piano de Conrado del Campo en el que el compositor glosa musicalmente *El entierro del Conde de Orgaz*, estableciendo un continuo paralelismo entre el cuadro y el proceso musical a lo largo de los cuatro movimientos de la obra, analizando la partitura a partir del manuscrito depositado por los herederos del compositor en la Sociedad General de Autores y Editores. Y nueva referencia extramusical al recordarnos García del Busto que en el mismo año de composición de la obra, 1951, también el cine se interesa por la figura del pintor y ve la luz la película documental *El Greco en Madrid*, único trabajo como director de Leonardo Martín, guionista de la inolvidable *Calabuch* entre muchos otros títulos.

Poco más adelante dedica notable extensión a dos obras de Julio Gómez, la tonadilla escénica a solo *El Pelele*, una de las colaboraciones

de Don Julio con Rivas Cherif, –relación que como es bien sabido le ocasionó ser represaliado en la primera posguerra, y algo menos sabido, objeto antes de la falta de empatía de Manuel Azaña–, y *Apolo*, *Teatro Pictórico*, seis sonetos de Manuel Machado, escritos para soprano y orquesta. De nuevo la certera apreciación de García del Busto nos ilustra sobre la exacta correspondencia entre los sonetos que Manuel Machado dedica al mundo de la pintura y los principales rasgos musicales de la partitura de Julio Gómez, resaltando, como era de esperar, de qué modo se cumple en grado superlativo la correspondencia entre diversas artes: pintura, poesía y música. Idéntico caso al que se produce en otra de las obras referidas por el nuevo académico, *Contemplación*, op. 99, de Joaquín Turina, tres impresiones pianísticas relativas a cuadros del Beato Angelico y de Velázquez y a una escultura, *La dama de Elche*, composición en la que de forma brillante José Luis García del Busto aprecia dos diferentes formas de aproximación del autor a la obra referida: impresión íntima en dos de ellas y descripción narrativa en el caso de la pintura velazqueña.

Un nuevo detalle sobresale en el discurso del nuevo miembro de esta Academia: la original interpretación que propone de la *Fantasia homenaje a Walt Disney* de Jesús Guridi, propuesta bien diversa de la casi canónica que de la misma obra hizo en su día Xavier Montsalvatge.

Por si aún cupiesen dudas sobre la envergadura del trabajo de investigación musicológica llevado a cabo sistemáticamente por García del Busto en muchos de sus trabajos, nos comenta, a propósito de varias obras de quien fuese director de esta casa, Federico Moreno Torroba, sus contactos con Federico Moreno-Torroba Larregla, hijo del anterior, al no hallar rastro de las partituras en el archivo de la Sociedad General de Autores y no haber sido nunca editadas. En perfecta sintonía con su habitual comportamiento de decidido apoyo y difusión de la música española, García del Busto nos hace notar con pesar el injusto olvido con que nuestra musicalmente inculta sociedad, todavía hoy, corresponde al trabajo de sus compositores.

Cuando ya dentro del apartado dedicado a la composición actual aborda el tema de su discurso en la obra de Tomás Marco, el interés del trabajo sube notablemente de categoría por diversos motivos: por la cantidad de obra que en el extensísimo catálogo de nuestro compañero resulta pertinente al tema de estudio en primer lugar, pero sobre todo por el sesgo estilístico que García del Busto da a su trabajo, abordando en esta ocasión el tema de estudio casi en diálogo con Marco, valiéndose de numerosas citas del propio compositor, brillantes todas ellas, cuidando al máximo la exposición y el uso del idioma, una característica absolutamente fundamental y evidente en toda la obra de José Luis García del Busto. Llegado este punto no me resisto a realizar una confesión bien personal: cuando en su discurso José Luis hace alusión a la división de opiniones con que en su estreno fue acogida la interpretación de *Los Caprichos*, primera obra orquestal de Tomás Marco, marzo de 1968, recordé vivamente la ocasión, a la que asistí a mis catorce años, en el Palacio de la Música y mi respuesta airada, disculpable sólo por la ignorancia y atrevimiento que la juventud conlleva.

Hay muchos párrafos llenos de mil sugerencias en ese “diálogo” entre Tomás y José Luis, en las explicaciones del primero y las interpretaciones del segundo, argumentos que hacen pensar, por ejemplo, en la brillantez con que Skinner deduce argumentos relativos al Derecho Político a partir de su lectura del *Buon governo* de Lorenzetti que decora una de las salas del Palazzo Comunale de Siena.

Y termino: me gustaría hacerlo con un hermoso párrafo de Marco que cita García del Busto: “Emoción estética pura en la evocación de un amigo ausente, Zóbel, de otro presente, Torner, en un espacio ahora lugar mágico donde antaño sonaran...” Lo cito por su belleza, pero también porque muy bien podría haber salido de la pluma de José Luis en respuesta imaginada a Tomás; todavía más; lo cito también porque con ella resuenan en mi cabeza y sospecho que también en la de José Luis, palabras con las que nuestro común maestro, Federico Sopeña,

hablaba, siempre con placer, citandolo a veces, de su admirado Pedro Salinas: “emoción estética pura en la evocación de un amigo ausente...” Hoy, querido José Luis, parafraseando el verso del poeta, podemos ya olvidarte, porque te tenemos a nuestro lado.

Este es un gran día para la Academia. Lo es muy especialmente para mí al dar la bienvenida a esta casa a José Luis García del Busto.

Bienvenido, queridísimo amigo.



AUDICIÓN

Carmelo Bernaola:

(1929 - 2002)

Tapiés Pieza (1990)

ANSELMO SERNA

(órgano)

Página para violín solo (1996)

ALEJANDRO BUSTAMANTE

(violín)

Madrid, 27 de octubre de 2013

SALÓN DE ACTOS DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES
DE SAN FERNANDO

LA PRESENTE EDICIÓN
HA SIDO GENEROSAMENTE PATROCINADA POR
HAZEN,
A LAS PUERTAS DE CUMPLIRSE EL SEGUNDO CENTENARIO
DE SU FUNDACIÓN EN MADRID.



SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EN MADRID
EL DÍA 12 DE OCTUBRE DE 2013
FESTIVIDAD DE NUESTRA SEÑORA DEL PILAR
Y DE LOS SANTOS HEDISTO, HOPILIO Y ROTOBALDO.