



ORQUESTA Y
CORO DE LA
COMUNIDAD
DE MADRID



17

Francisco Escudero

Diseño: Alberto Corazón

Francisco Escudero



Diseño: Alberto Corazón



FRANCISCO ESCUDERO: EL GUARDIÁN DE LA LLAMA

*Para mí no se trataba sólo de escribir música,
era también pensar en Euskadi.*

Francisco Escudero nació en San Sebastián el 13 agosto de 1912 (y no de 1913, como erróneamente consta en la mayoría de las fuentes). Por accidente, porque la familia residía en Zarauz. Se consideró siempre zarauztarra. Su llegada al mundo lo sitúa en la generación que más sufrió las consecuencias de la Guerra Civil española. Los nacidos poco antes aún tuvieron tiempo de madurar en tiempos de libertad; pensemos, por ejemplo, que Pittaluga, el miembro más joven del Grupo de los Ocho (llamado también de Madrid), era sólo seis años mayor que nuestro autor. Mientras que aquéllos que tuvieron la fortuna de conocer aún jóvenes un cierto *deshielo* incipiente del férreo control social y cultural de la dictadura son los nacidos unos quince años más tarde. Generación dispersa y sin referentes comunes, Valls Gorina destacó la *inorganicidad* como su característica más acusada.

A Escudero lo atrapa el estallido de la guerra a los 23 años. Le había dado tiempo a iniciar su formación en el Conservatorio de San Sebastián (1929-1932) con Beltrán Pagola, cuyo retrato presidió durante años –y es posible que aún presida– el aula donde después él mismo impartiría docencia. Estaba por tanto ya incardinado en un ámbito musical, el vasco, cuyos rasgos se habían perfilado en los decenios anteriores. En lo que respecta al papel que a un compositor le correspondía representar en ese contexto, podemos resumirlo en un retrato robot. En la formación, un período obligado en Madrid o París, frecuentemente con la ayuda de una beca. En lo social, inmersión en el tejido de agrupaciones musicales de toda índole (desde bandas de txistularis y coros de aficionados hasta las estructuras que posibilitaban los encargos y estrenos operísticos) que lógicamente orientaban la producción hacia determinados géneros. En lo estético, adscripción –más o menos constante, según los casos– al nacionalismo musical. Y la consagración definitiva, si llegaba, en Madrid. Carmen Rodríguez Suso ha estudiado las razones de fondo, conectadas con la evolución sociopolítica del país, que llevaron a este estado de cosas y que subyacen bajo las labores de creación, muchas veces analizadas desde un punto de vista exclusivamente musical que se queda corto en la explicación de los fenómenos.

Seguendo a la letra este gui3n, Escudero recibid3 una beca de la Diputaci3n de Guip3zcoa que le permiti3 estudiar en Madrid con Conrado del Campo (1932-33) y en Par3s con Paul Dukas (1935) y, tras la muerte de 3ste, con Paul Le Flem (1935-1936). Trabaj3 tambi3n la direcci3n de orquesta con Albert Wolff en Alemania. A su regreso a Zarauz el verano del 36 se produce el alzamiento. Incorporado de inmediato a un batall3n nacionalista y cercado en Getaria, es evacuado por mar a Donibane Lohitzun (San Juan de Luz), horas antes de que la poblaci3n cayera en manos de los rebeldes en septiembre de 1936.

La dram3tica situaci3n en la que se encuentra no le impide visitar a Ravel en Ziburu para mostrarle el reci3n terminado *Cuarteto en Sol* (1936-37), recibiendo elogios que recordaría insistentemente durante toda su vida. A pesar de la influencia raveliana reconocida por el autor, y de estar escrita bajo la directa supervisi3n de sus maestros en Par3s, es obra que guarda un relativo aire de familia con la m3sica que el Grupo de los Ocho hac3a en Madrid por esos a3os y que probablemente hab3a escuchado. Merece un lugar en la rica literatura espa3ola para cuarteto de ese per3odo.

La vuelta al frente de forma voluntaria en marzo de 1937 —en un momento

en el que la catástrofe final se cernía sobre el frente vasco— es probablemente el hecho más destacado en una biografía presidida por la moderación y da una pista fundamental sobre el peso de sus convicciones ideológicas. Su evacuación definitiva se produjo en octubre de 1938, y aunque no nos constan sus movimientos, la fecha indica que siguió probablemente la desastrosa retirada de los restos del ejército de Euskadi.

Tras residir en diversos lugares vuelve a París a proseguir sus estudios con Le Flem. Un encuentro fortuito con Jesús M^a de Leizaola, quien sería desde 1960 y hasta la restauración democrática lehendakari en el exilio, le proporciona una beca del Gobierno Vasco, que seguía atendiendo en la medida de sus posibilidades a las necesidades de la población en desbandada. El intento de reunirse con su familia, exiliada a su vez en Chinon, le cuesta la reclusión en un campo de trabajo nazi. Regresa de Francia en 1941 y es recluido en Miranda de Ebro en su segundo campo de trabajo. En sus propias palabras: “Esto fue para mí la guerra: destrucción, tristeza y separación”.

La trayectoria posterior de Escudero debe ser leída sin olvidar estas claves: el horror de la guerra impreso en una personalidad en formación y los años pos-

teriores de supervivencia en los que las convicciones buscaron formas de expresión a través de su obra.

La estancia en Miranda fue breve y mediante una combinación de constancia y –es de suponer dadas las circunstancias– suerte, en 1942 retoma sus estudios con Conrado del Campo en Madrid gracias a varias becas de la Diputación de Guipúzcoa, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y el Ayuntamiento de San Sebastián. En 1944 escribe el ballet *El sueño de un bailarín* sobre una “fantasía literaria” de Luis de Castresana. A esta distancia, y respecto a un género muy poco frecuentado en la actualidad, es oportuno recordar que entre 1943 y 1945 Gerhard, Montsalvatge, del Campo, Manén, Mompou, Suriñach y Rodolfo Halffter componen ballets. La obra indica el inicio de la tendencia de Escudero hacia la música de escena en todas sus vertientes.

1946 es el año del *Concierto vasco* para piano y orquesta, Premio Nacional Manuel de Falla. La composición del *Concierto* es precedida por una labor de análisis de las características morfológicas de la música popular vasca –asunto sobre el que publicaría un estudio en 1971– cuyas conclusiones aplicó, según

afirmaría después en muchas ocasiones, en la obra. Sin embargo –paradoja sólo aparente– esta urdimbre de base produce un resultado sonoro en el que lo vasco no es el rasgo más evidente, o desde luego no es el único. A pesar de la presencia de combinaciones tímbricas, ritmos característicos y giros melódicos y cadenciales de estirpe folklórica, estos elementos están siempre subordinados al discurso general. Y éste remite en igual medida a la tradición culta vasca, a sus contemporáneos españoles –tiene en algunos momentos el aroma de las fanfarrias fallescas tan característico de Rodrigo, por ejemplo– y a referentes internacionales que van desde Rachmaninov hasta el eclecticismo francés. Está por tanto muy lejos de ser un artefacto unidimensional.

Nada más natural, por otra parte. Tanto *El sueño de un bailarín* como el *Concierto* tienen mucho de la estética tardorromántica de tanta música española del período, y se deben a un autor que llegaría a decir “considero al romanticismo como causa necesaria”. Pero frente a un tipo de producción acartonada de la época, y superados prejuicios adornianos relativos al progreso en la música, se puede decir sin pudor que el *Concierto vasco* es una obra de gran belleza con muchos más méritos para figurar en repertorio que otras que van teniendo mayor fortuna.

En 1946 Escudero ingresa como profesor de música en la Santa Casa de Misericordia de Bilbao, iniciando una labor pedagógica que no abandonaría nunca. Permanece allí, simultaneando otro empleo en la Sociedad Coral de la misma ciudad, hasta 1948. La inclinación hacia la escena se refuerza en este período, en el que escribe *Chimberiana* (1947) —*estampas líricas* sobre motivos bilbaínos—, *Pulgarcito* (ca.1948), *Pinocho* (ca. 1949), *Florindo y la princesita Encantos* (ca. 1950) y *Los sueños de Mariquita Pérez* (ca. 1951), ballets, fantasías o cuentos para las representaciones infantiles organizadas por la Casa de Misericordia. De todas ellas sólo se conservan algunos números de la primera, pero es evidente que le proporcionaron un banco de pruebas eficaz en el desarrollo de sus capacidades para la música dramática.

La elección de géneros, temas y textos en los que se concentraría preferentemente toda su actividad posterior deja ya de por sí pocas dudas respecto a las motivaciones profundas que la sustentaron. Pero contamos con el testimonio de Escudero, que en una entrevista describió el ambiente en el que se generaron sus opciones. Cuando los fines de semana regresaba desde Bilbao a Zarauz frecuentaba una tertulia en la que “hablaba y soñaba”. Ya la idea del *Concierto vasco* había germinado en esa tertulia, en la que un grupo de venci-

dos –en ese momento del régimen esa conciencia era muy aguda– reflexionaba sobre las vías de acción que la situación podía consentir. Se trataba, en suma, de mantener la llama de la resistencia. ¿Cuál era el cometido de un compositor en esa circunstancia? Está claro que su conciencia le planteó dos deberes: mantener la tradición del nacionalismo musical vasco –una de las manifestaciones culturales más relevantes de la construcción nacional desde hacía decenios– y contribuir a la dignificación de una lengua que atravesaba momentos muy duros. “*Illeta*, por ejemplo, se estrenó en Bilbao en tiempos en que la situación del euskera estaba muy confusa, muy oscura”, declararía en 1995 en una entrevista con José Antonio Zubikarai.

Es precisamente *Illeta* (1953, orquesta, coro y barítono solista) su siguiente obra de gran formato. La elección del texto recayó en un poema de José María Agirre (1896-1933), que ha pasado a la historia con el seudónimo de Xabier Lizardi, uno de los principales exponentes de la poesía vasca del período y figura venerada por el nacionalismo. *Illeta* (“funeral” en vascuence) canta con un lirismo desgarrado la muerte de la abuela del poeta. La abuela de Lizardi tiene más apariciones en su obra y la crítica ha visto en esta figura una representación simbólica del conjunto de los antepasados, ya que se inserta en

un corpus poético frecuentemente recorrida por metáforas de muerte y resurrección aplicadas al conjunto del pueblo vasco y a su lengua. La percepción de todo lo que referimos era directa e inmediata: el autor refirió muchos años después que parte del público comenzó a llorar en cuanto el coro arrancó con los primeros compases en euskera. Una tensión expresiva creciente se acumula a lo largo de casi una hora de música hasta explotar en el clímax del “Adiós, hasta el gran día”.

Illeta, escuchada con estas claves, se revela –simbólicamente– como el cierre catártico del sufrimiento padecido desde el comienzo de la guerra. Es significativo el hecho de que una pequeña variación en el texto permite cambiar un final de desaliento por otro que puede interpretarse como abierto a la esperanza. Esta suma de elementos hace poco menos que milagroso que la obra pudiera estrenarse en Bilbao en 1955, tras recibir el Premio Iparragirre de la Diputación de Guipúzcoa.

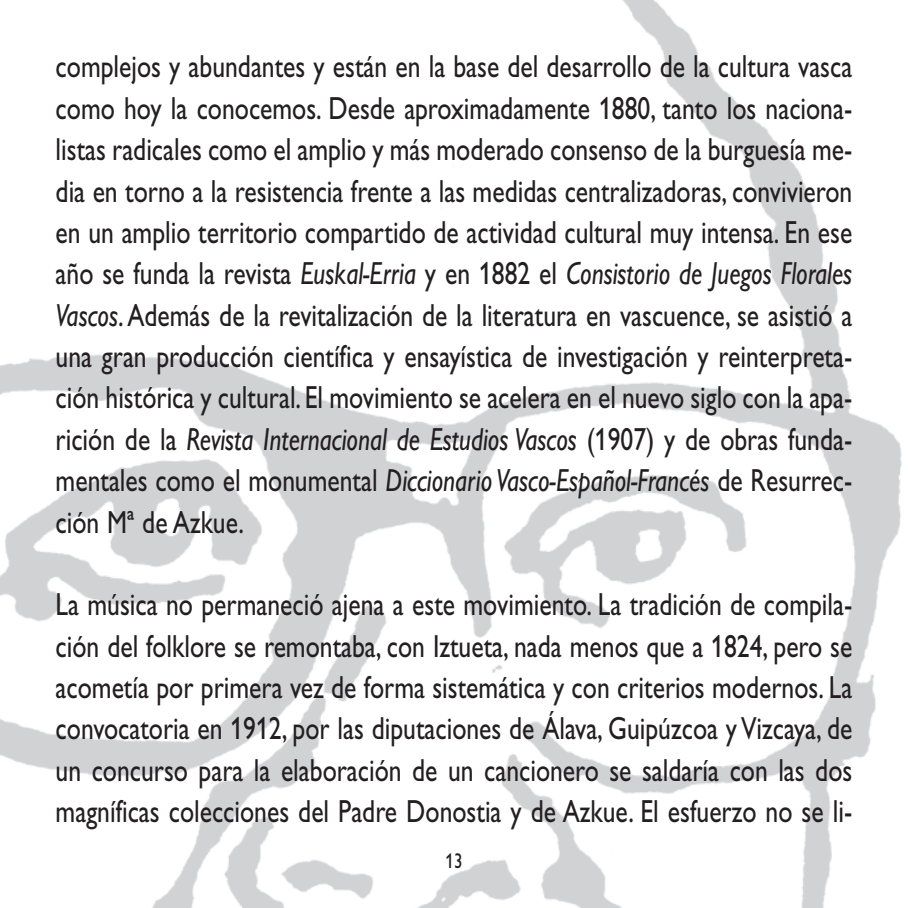
Anunciando lo que sería rasgo característico de su creador, la música de *Illeta* avanza literalmente pegada al texto, traduciendo las emociones y recurriendo incluso al detalle descriptivo naturalista. Como en *Aránzazu* (poema sinfónico

de 1955), el lenguaje es armónicamente más conservador que el del *Concierto*, aunque el despliegue de recursos que podríamos llamar gestuales —ostinatos, efectos percusivos, etc.— la convierten en una obra de gran potencia expresiva que esquiva con habilidad lo retórico. La opción tonal es sin duda muy consciente, como demuestra el breve *Romance al entierro de Cristo*, escrito en 1947 para soprano y piano sobre texto de Lope de Vega. El *Romance* es rigurosamente atonal, aunque de una atonalidad que no cultiva la disonancia como valor estructural. La alternativa atonal no reaparecerá en el catálogo de nuestro autor hasta veinticuatro años más tarde.

Por todo lo expuesto hasta aquí, Escudero estaba prácticamente condenado a arribar antes o después al género operístico. Sólo faltaba la oportunidad, y ésta se llamó *Zigor*. Pero antes de referirnos a ella es preciso recordar la tradición en la que se enmarcaba.

* * *

Los fenómenos culturales conectados con la aparición del nacionalismo vasco tras la abolición de los fueros en 1876 y la segunda guerra carlista fueron



complejos y abundantes y están en la base del desarrollo de la cultura vasca como hoy la conocemos. Desde aproximadamente 1880, tanto los nacionalistas radicales como el amplio y más moderado consenso de la burguesía media en torno a la resistencia frente a las medidas centralizadoras, convivieron en un amplio territorio compartido de actividad cultural muy intensa. En ese año se funda la revista *Euskal-Erria* y en 1882 el *Consistorio de Juegos Florales Vascos*. Además de la revitalización de la literatura en vascuence, se asistió a una gran producción científica y ensayística de investigación y reinterpretación histórica y cultural. El movimiento se acelera en el nuevo siglo con la aparición de la *Revista Internacional de Estudios Vascos* (1907) y de obras fundamentales como el monumental *Diccionario Vasco-Español-Francés* de Resurrección M^a de Azkue.

La música no permaneció ajena a este movimiento. La tradición de compilación del folklore se remontaba, con Iztueta, nada menos que a 1824, pero se acometía por primera vez de forma sistemática y con criterios modernos. La convocatoria en 1912, por las diputaciones de Álava, Guipúzcoa y Vizcaya, de un concurso para la elaboración de un cancionero se saldaría con las dos magníficas colecciones del Padre Donostia y de Azkue. El esfuerzo no se li-

mitó a la salvación del folklore: pronto abundaron las convocatorias de premios a las composiciones basadas en el mismo.

El vértice de esta preocupación por la definición de una música propia lo iban a constituir los afanes por la creación de la ópera nacional, muy similares, aunque posteriores y a menor escala, a los suscitados por el ideal de la ópera española ya a partir de 1850. En el ámbito vasco el proceso tiene una etapa de *prehistoria* en la que se suceden ejemplos de teatro lírico a partir de *Pudente* (1884) de José Antonio Santesteban e *Iparragirre* de Juan Guimón (1889). En 1899, *Txanton Piperrri* de Buenaventura Zapiráin constituye el primer ejemplo de una ópera que los contemporáneos perciben como asimilable a los modelos del repertorio, alejada de los primeros intentos de *pot-pourri* y con una trama histórica de inspiración nacionalista. El movimiento continuó con algunos estrenos más y una actividad periodística y de publicación de opúsculos análoga en pequeña escala a la registrada en Madrid unos decenios atrás, hasta desembocar en la labor de fomento de la Sociedad Coral de Bilbao, que supondría la consolidación de un modelo más profesionalizado. Tras el éxito de *Maitena* (1909) de Charles Colin (oriundo de Ziburu, País Vasco-Francés) la Sociedad impulsó la composición y estreno, en 1910, de tres óperas vascas:

Mendi-Mendiyan (grafía actual: *Mendi-Mendian*) de Usandizaga, *Mirentxu* de Guridi y *Lide ta Ixidor* (grafía actual: *Lide eta Ixidor*) de Santos Intxausti. Tras este arranque, Natalie Morel Borotra ha identificado veinticuatro títulos entre 1910 y 1931, entre los cuales algunos no pasaron del estadio de libreto y otros no se terminaron de componer, mientras que de las obras acabadas se estrenarían al menos diez a ambos lados de los Pirineos.

Sin embargo, y como ha resaltado Itziar Larrinaga, que ha estudiado en profundidad la figura de Escudero y de cuya investigación son en buena parte deudas nuestras reflexiones, el ritmo de estrenos mantenido en el período 1884-1923 decayó en los años veinte y treinta por un problema de rentabilidad económica, reorientándose la actividad hacia otro tipo de espectáculos como *estampas*, *cuadros* o *acuarelas* en diversas combinaciones teatrales, coreográficas y musicales. Es el caso de la citada *Chimberiana*.

Por supuesto, la Guerra Civil interrumpe bruscamente cualquier posibilidad de reactivación inmediata del género. Pero las corrientes de fondo que habían dado lugar al fenómeno se mantenían, subterráneas pero vivas, en la sociedad civil, y la primera junta directiva de la Asociación Bilbaína de Amigos de la

Ópera encargó a Francisco Escudero la composición de *Zigor* en 1957. José Zinkunegi (1886-1964), miembro de la tertulia zarauztarra del compositor, había sido el autor de un argumento basado en el poema dramático *Sancho Garcés* del escritor navarro Arturo Campión (1853-1937). El libreto definitivo fue confeccionado por el mismo Escudero y Manuel de Lekuona (1894-1987), que sería presidente de Euskaltzaindia–Real Academia de la Lengua Vasca de 1967 a 1970. La colaboración fue muy estrecha durante toda la composición de la ópera, con una auténtica obsesión por hallar una adecuación diríamos que orgánica de la música y el texto. No en vano Lekuona era autor de tratados fundamentales sobre métrica vasca y literatura popular y oral –frecuentemente de transmisión cantada– en vascuence.

Como decíamos más arriba, Escudero parece en este momento casi predestinado a la composición de *Zigor*. En primer lugar, sus motivaciones ideológicas le hacen transitar la misma vía lógica de sus predecesores, haciéndole concluir que la exaltación del idioma pasa por incorporarlo a la más *elevada* de las formas músico-literarias: la ópera. Pero además su predilección por la música apoyada en textos literarios ya era evidente. Excepto el *Cuarteto*, todas las obras mencionadas hasta el momento tienen un contenido extramusical ex-

plícito o implícito, incluido el *Concierto vasco*. Y su catálogo contenía ya seis específicamente destinadas a la escena, coreográficas o líricas.

Que la situación política permitiera el estreno de *Zigor*, como antes el de *Illeta*, es un nuevo milagro. El sustrato ideológico del texto original de Campión, una especie de filoeuskerismo fuerista paralelo al nacionalismo político, era ya muy claro, pero la intervención de Lekuona y Escudero dibuja con fuertes trazos un Reino de Navarra en formación y rodeado de enemigos cuya trasposición al País Vasco contemporáneo salta violentamente a los ojos. Además de los conflictos humanos retratados, el fondo es una exaltación continua de la patria vasca en peligro –incluidos himnos de guerra– y con referencia explícita a los siete territorios, núcleo de la doctrina nacionalista. Pero de alguna manera *Zigor* se estrenó en Bilbao en versión de concierto en 1967 y en Madrid en versión escénica al año siguiente.

Musicalmente, y fiel a un rasgo constante de su producción, Escudero se pliega respetuosamente al texto durante toda la obra. Se puede decir que no hay en *Zigor* una nota que no esté justificada por lo que está ocurriendo en la escena, y éste es sin duda el motivo de su gran coherencia dramática. El lengua-

je empleado, aunque fundamentalmente tonal, huye de lo convencional mediante procedimientos de todo tipo: motivos temáticos en el límite de lo tonal; incorporación de licencias extratonales como recursos expresivos o de color; atmósferas impregnadas de inflexiones modales propias de la música tradicional vasca; e incluso líneas vocales de interválica muy amplia, y en ocasiones abrupta, que contribuyen a diluir la sensación tonal. Los efectos de instrumentación –brillantes con frecuencia–, los ostinatos, los pasajes en los que el coro recita rítmicamente... son elementos ya presentes en *Illeta* y se suman aquí a la configuración de un estilo propio. Por otra parte, aunque casi esté de más mencionarlo, es evidente el uso semántico –común a prácticamente toda la música no atonal de la segunda mitad del siglo XX y a la música cinematográfica– de desdibujar la tonalidad en contextos negativos (violencia, tristeza, horror) y de reafirmarla con claridad cuando el discurso se pretende positivo (amor, alegría, elevación de sentimientos).

Zigor supone la consagración de Escudero en España y los encargos se suceden: *Concierto para violonchelo y orquesta* (1971, Orquesta Nacional de España), *Sinfonía sacra* (1972, Comisaría de la Música), *Toccata para órgano* (1972, Dirección General de Bellas Artes). Sea por el origen de los encargos, sea por-

que el maestro quiere explotar todas las vías a su alcance, las tres obras son atonales. Como en el *Romance* de 1947 estamos ante una atonalidad no estridente. Las melodías atonales están muy próximas a las líneas tonalmente abruptas de, por ejemplo, *Zigor*. Dada la rítmica tradicional, la similitud de los procedimientos de instrumentación con sus obras anteriores y una construcción formal temática tan clara que revela la recurrencia de los motivos en la primera audición, no parece que se pueda sostener con fundamento la existencia de dos estilos distintos. Por otra parte, y esto es quizá lo más difícil de expresar, el gusto de Escudero por subordinar el discurso a la expresión mediante procedimientos que denominaremos gestuales, a falta de mejor término –los ostinatos ya mencionados en dos ocasiones, las irrupciones de efectos instrumentales– es idéntico siempre. Esta música tiene muy poco que ver con las atonalidades que militaron –en mayor o menor medida– por la abolición de los parámetros tradicionales armónicos, rítmicos, tímbricos y formales. En este sentido, los cuartos de tono en el *Concierto para violonchelo* o los procedimientos seriales en la *Sinfonía sacra*, por ejemplo, no pasan de ser recursos técnicos sin repercusión sobre el carácter general de ambas obras. Podría postularse la hipótesis de que a Escudero la opción armónica le preocupó siempre bastante menos que la expresión global.

La generación de Escudero pasó media vida esperando. Desde 1948 y hasta su jubilación fue Catedrático de Armonía y Composición del Conservatorio Municipal de Música de San Sebastián. Carmen Rodríguez Suso ha descrito acertadamente el entorno sociomusical que una personalidad como la de Escudero debió sufrir durante decenios y José Antonio Zubikarai –que es quizá el crítico más sutil de su figura y obra– lo ha expresado inmejorablemente: “Hay un magnífico laberinto en las tres primeras décadas del siglo que desemboca en la aurora de un mundo nuevo, el que tocó heredar a Escudero. Lo que ocurre es que toda esa maravillosa y triste tragedia no podía tener continuación en los años en que el maestro estuvo en la mejor coordenada de su vida para dar lo mejor de sí mismo. Me refiero a los años cuarenta y cincuenta, atado de pies y manos en una geografía humana sin relieve espiritual, anodina y garbancera, en el paniaguado caldo de una sociedad totalitaria, en el egoísta y amedrentado capítulo de una posguerra doméstica y otra mundial”. El clima cultural de una pequeña ciudad como San Sebastián progresaba a un ritmo que tenía que resultar exasperante para el músico formado en Madrid, Francia y Alemania.

Quien redacta estas líneas, alumno del maestro desde 1977, lo percibía —en aquel Conservatorio sumido todavía en el abando de décadas de dejadez institucional— rodeado de un aura de ausencia, como si aquella no fuera su esfera. Esto no fue obstáculo para que, desdeñando posibilidades de trasladarse a Madrid en busca de una mayor proyección personal, decidiera quedarse para desarrollar una actividad incesante: creación y dirección de agrupaciones instrumentales, docencia, dirección del conservatorio —que alcanzaría el rango superior bajo su mandato— y, por supuesto, composición.

La transición debió de aportar grandes dosis de esperanza a ese espíritu recluido en sí mismo. Pero el desencanto posterior fue también considerable. “No entiendo a este pueblo. Soy humanamente feliz pero artísticamente triste”, declararía en una ocasión. No era el único. La postura puede entenderse por analogía con la que prácticamente al mismo tiempo asumía su amigo de juventud, el escultor Jorge Oteiza (1908-2003), bastante más explícito en sus manifestaciones públicas tronantes contra la política cultural de las nuevas autoridades autonómicas. En rigor, tantos años de acumulación de expectativas —sin duda mucho más centradas en lo cultural que en lo político— difícilmente podían resolverse de forma satisfactoria. Es probable que la decepción pro-

viniera en igual medida del choque con la realidad del modelo de renacimiento cultural acariciado durante tanto tiempo y de las frustradas expectativas de difusión de su propia obra.

Pero la personalidad de Escudero estaba muy curtida en la resistencia. Su labor de composición prosiguió con ritmo ininterrumpido. El *Concierto para clave* (1996), *Gnosis* (1996), *Tonemas* (1982) y *Txori-Malo* (1998) completan un catálogo en el que la música de cámara había sido muy marginal. *Gernika* (1986) y *Joan Bautista* (1997) rematan respectivamente la dedicación a la ópera y el oratorio iniciada con *Zigor e Illeta*: ambas son ejemplo de la síntesis del lenguaje ecléctico y personal cuyo desarrollo hemos venido comentando, pero es *Gernika* la que condensa una vida dedicada en buena parte a expresar musicalmente contenidos identitarios y de afirmación nacional. La elección de la que es en el imaginario colectivo de los vascos la mayor tragedia de su historia condensa una carga simbólica brutal que se traduce en un tercer acto —el que reproduce el bombardeo— en el que el coro no canta sino que, literalmente, grita. Se trata de un artefacto teatral muy complejo, de acción escénica minuciosamente descrita y personajes, como ha señalado Zubikarai, inorgánicos que responden a la voluntad de representación simbólica del autor. El

argumento se sitúa en un pasado imaginario y es una profecía la que da pie a la representación del suceso real, que llega precedido por un extenso mimo-drama. Lamentablemente, sólo se ha estrenado en versión de concierto y la única grabación de la que tenemos noticia abarca sólo el tercer acto y no está comercializada.

El corpus general de la obra de Escudero merece sobradamente que se completen las labores de su edición y grabación. La primera está en curso gracias a una iniciativa conjunta de la editorial Tritó y Eresbil-Archivo Vasco de la Música. No cabe decir otro tanto del aspecto discográfico. *Zigor* espera aún una edición en CD y faltan los registros de algunas de las grandes obras de gran formato del último período: *Gernika*, la *Quinta sinfonía: Ultreia* (1994), la *Sinfonía concertante* (1994) y el *Concierto para violín y orquesta* (1996). El estreno en versión escénica de *Gernika* es una deuda que la cultura vasca contemporánea tiene contraída con su autor y que antes o después deberá saldarse. En cuanto a la incorporación de *Zigor* a un repertorio definitivamente normalizado y accesible en los teatros líricos españoles, el problema es común a una parte ingente de nuestro patrimonio y da la medida de un desarrollo cultural con flagrantes asignaturas pendientes. Afortunadamente, la tesis en curso de Itziar

Larrinaga será en breve una aportación fundamental a la ubicación definitiva de la figura del maestro.

Como tantos miembros de una generación maltratada por la historia, Escudero fue capaz de preservar y transmitir el legado que había recibido. Los músicos que contribuyó a formar –Lorenzo Ondarra, Ramón Lazkano, Alberto Iglesias, Ángel Illarriamiendi, Iñaki Salvador y hasta quien esto escribe, entre otros muchos– desarrollan hoy su labor en todos los campos de la música. La relevancia de su obra, en su doble vertiente de creación musical y de aportación a la causa de la cultura nacional, es indiscutible.

Patxi J. Larrañaga

CATÁLOGO

Música escénica

El sueño de un bailarín, poema coreográfico sobre una fantasía literaria de Luis de Castresana (1944, revisión de una obra anterior titulada *Vals noble*); *Zigor*, ópera, libreto de F. Escudero y Manuel Lekuona sobre *Sancho Garcés* de Arturo Campión (1957-1963); *Gernika*, ópera, libreto de F. Escudero, Agustín Zubikarai y Karmelo Iturria sobre argumento de Luis Iriondo (1982-86).

Orquesta

Cinco piezas para orquesta de cuerda (1929); *Amanecer y danza sagrada*, poema sinfónico (1934); *Nocturno* (1934); *Preludio* (1934); *Concierto vasco para piano y orquesta* (1946); *Aránzazu*, poema sinfónico (1955); *Evocación en Icíar* (1955); *Concierto para violonchelo y orquesta* (1971); *Sinfonía sacra* (1972); *Sinfonía n° 4: concertante* (1994); *Quinta sinfonía: Ultreia* (1994); *Concierto para violín y orquesta* (1996).

Voces y orquesta

Ene izar maitia [grafía actual: *Ene izar maitea*], canción popular (1945); *Oilo eder bat* [g.a.: *Oilo eder bat*], canción popular (1945); *Illeta* [g.a.: *Hileta*], oratorio sobre texto de Xabier Lizardi (coro mixto, coro mixto y barítono; 1952-53); *Eusko Salmoa*, sobre texto de Salvatore Mitxelena y Karmelo Iturria (coro mixto, orquesta y tenor solista; 1980); *Joan Bautista*, oratorio sobre texto de Karmelo Iturria (coro mixto y orquesta, 1987).

Coro

Tres piezas vascas para voces blancas, sobre texto popular (1939); *Benedicta a la Virgen de Aránzazu*, texto litúrgico (coro mixto y órgano, 1943); *Ay de mí Alhama* (coro mixto, 1944); *Canciones populares para voces graves* (1945); *Gizon dantza*, sobre texto popular (coro mixto, 1945); *Himno a San Mamés*, texto de Esteban Calle (asamblea y órgano, 1946); *Misa en Re in honorem Sancti Mamesi*, texto litúrgico (coro mixto y órgano, 1946); *Nere etxea* [g.a.: *Nire etxea*] (soprano y voces blancas o tenor y voces graves, ca. 1946 *Itziarko Amaren pozkarikoak* (*Himno a la Virgen de Lciar*), texto popular (asamblea y órgano, 1958); *Agur jaunak*, sobre texto popular (coro mixto, 1958); *Boga, boga*, sobre texto popular (coro mixto, 1958); *Abendu santu onetan*, sobre texto popular (coro de voces blancas, 1988);

Izar ederra, sobre texto popular (coro de voces blancas, 1988); *Lo hadi aingüria* [g.a. *Lo hadi aingerua*], canción popular (coro mixto, 1998); *Nik baditut*, canción popular (coro de voces blancas, 1998); *Tres piezas vascas*, canciones populares (coro de voces blancas, sin fecha); *Canción festiva* (coro de voces graves, s.f.).

Voz e instrumento

Ave Maria, texto litúrgico (voz y armonio, 1943); *Romance al entierro de Cristo*, texto de Lope de Vega (soprano y piano, 1947); *Eiqui*, texto de Alberto García Ferreiro (voz y piano, 1958); *La túnica de Jesús*, texto de Manuel Lekuona (soprano y piano, 1973); *Artaso*, texto de Bitoriano Gandiaga (barítono y piano, 1992); *Navidad (Eguberri)*, villancicos populares (voz y piano, 1993); *Tres cantos vascos*, canciones populares (voz y piano, s.f.).

Conjunto instrumental

Trío bucólico (oboe, corno inglés y fagot; 1933); *Cuarteto en Sol* (cuarteto de cuerda, 1936-37); *Sinfonía mítica*, texto de José Miguel Barandiarán (narrador, coro infantil y conjunto instrumental; 1993); *Fantasia geosinfónica*, texto de Manuel Laborda (narrador, bailarín, voz y conjunto instrumental; 1973); *Concierto para clavecín y sexteto orquestal* (1996); *Gnosis* (quinteto de viento, 1996).

Instrumentos a solo

Pieza breve n° 1 (piano, 1938); *Toccata para órgano* (1972); *Uranzu*, fantasía sobre temas populares (acordeón, 1974); *Tonemas (toccata para piano)* (1982); *Motus perpetuo* (clave, 1995).

Instrumentación de obras ajenas

Los esclavos felices, suite sobre el original de Juan Crisóstomo Arriaga, texto de Francisco Comella (soprano, tenor, coro mixto y orquesta; 1955); *Diez fusiles esperan*, sobre el original de Tomás Garbizu, música para la película homónima de José Luis Sáenz de Heredia (1958).

Música incidental

Loyola, música para el espectáculo de luz y sonido en la Basílica de Loiola sobre texto de Nemesio Arzallus (narrador, solistas, coro mixto y orquesta; 1962); *San Telmo*, música para el espectáculo de luz y sonido en el Museo de San Telmo de San Sebastián, sobre guión de José Berruezo y texto de Jesús María de Arozamena y José Berruezo (narrador, coro de voces graves y orquesta).

Obras fuera de catálogo

Sinfonía en Si bemol (orquesta, 1933; partitura extraviada); *Romanza para violín y piano* (ca. 1935, partitura extraviada); *Seis piezas breves* (piano, la primera pieza se mantiene en catálogo, el resto están extraviadas; ca. 1938); *Himno a Santa María*, texto popular (asamblea y órgano, 1945); *Misa en Re in honorem Sancti Mamesi*, texto litúrgico (coro mixto, coro de niños, órgano y orquesta de cuerda; 1946; partitura extraviada; existe versión para coro y órgano); *Chimberiana*, estampas líricas, textos de Julián Echevarría y José Luis Albéniz (solistas, cuerpo de baile y orquesta; 1947; partitura parcialmente extraviada); *Pulgarcito*, cuento musical, texto de Eloy Barcenilla (actores, voces y orquesta; ca.1948); *Pinocho*, fantasía lírico-musical, texto de Eloy Barcenilla (voces, cuerpo de baile y orquesta; ca.1949); *Florindo y la princesita Encantos*, cuento musical, texto de Eloy Barcenilla (voces, cuerpo de baile y orquesta; ca.1950); *Los sueños de Mariquita Pérez*, ballet infantil, guión de Eloy Barcenilla (coro de niños, cuerpo de baile y orquesta; ca. 1951), *Isla de Santa Clara*, himno barcarola, texto de José María Iturri (voz y piano, 1972); *Eusko Abendaren Ereserkia*, himno nacional vasco, texto de José María Iparragirre y Sabino Arana (voz y orquesta, 1982); *Charmagarria zera* [g.a.: *Xarmagarria zara*], canción popular (coro voces blancas, s.f.); *Festara*, armonización de originales de Raimundo Sa-

rriegi (coro mixto, s.f.); *Himno del Club Deportivo Zarauz*, texto de “Egaña” (coro y banda, s.f.); *Santa Águeda*, texto popular (tenor, coro de voces graves y orquesta; s.f.); *Tres cantigas de Alfonso el Sabio*, armonización y orquestación (s.f., partitura extraviada).

[Con algunas pequeñas correcciones, los datos están extraídos del catálogo realizado por Álvaro García Estefanía y editado por la SGAE en 1995 y de la guía editada, sin fecha, por Eresbil-Archivo Vasco de la Música. Se han incorporado obras mencionadas por Itziar Larrinaga y partituras conservadas en Eresbil que no aparecen en esas dos fuentes]

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

- BAGÜÉS, J., 1991, “La música de Zigor, entrevista a Francisco Escudero”, en *Cuadernos de sección. Música* n° 5, Eusko Ikaskuntza, San Sebastián.
- DE ORELLA, J.L., 1991, “Hechos e instituciones históricos en la ópera Zigor”, en *Cuadernos de sección. Música* n° 5, Eusko Ikaskuntza, San Sebastián.
- ESCUADERO, F., 1971, “Peculiaridades morfológicas de la canción popular y de la música vasca”, en *Txistulari* n° 67, Asociación de Txistularis del País Vasco, San Sebastián.
- FERNÁNDEZ CID, A., 1973, *La música española en el siglo XX*, pp. 162-165, Fundación Juan March, Madrid.
- GARCÍA DE ESTEFANÍA, A., 1995, *Francisco Escudero* (catálogo de obras), Sociedad General de Autores y Editores, Madrid.
- ITURRIA, K., 13-9-1987, entrevista en *Argia*.
- LARRINAGA, I., 2002, “Francisco Escudero y la música de escena: su primera ópera, *Zigor!* (¡Castigo!)”, en *La ópera en España e Hispanoamérica* (Casares, E. y Torrente, A. eds.), Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid.

- LARRINAGA, I., 2000, *La creación operística de Francisco Escudero*, trabajo de investigación inédito, Universidad de Oviedo.
- MARCO, T., *Siglo XX* (vol, 6 de la *Historia de la música española*), pp. 202-203., Alianza Editorial, Madrid.
- MUNETA, J.M^a, 1978, *Cuenca 1962. Renacimiento de la música religiosa española*, pp. 296-310, Instituto de Música Religiosa, Cuenca.
- ONDARRA, L. 1999, voz “Francisco Escudero” en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, SGAE, Madrid.
- RODRÍGUEZ SUSO, C., 2004, “El maestro Francisco Escudero, la vida musical en el País Vasco y el mecenazgo institucional en la música española del siglo XX”, en *Revista de Musicología*, Vol. XXVII N° 2.
- RODRÍGUEZ SUSO, C., 1996, “La música vasca en los años sesenta”, en *Revista de Musicología*, Vol. XIX.
- VALLS GORINA, M., 1962, *La música española después de Falla*, p. 191 y ss., Revista de Occidente, Madrid.
- ZELAIA, J., 2003, *Escudero Maisuarekin solasean*, Gero, Bilbao.
- ZUBIKARAI, J.A., 23-7-1995, entrevista en *Deia*.
- ZUBIKARAI, J.A., 1987, “*Gernika*: apunte sobre una ópera no estrenada”, en *Arbola*, Bilbao.
- [La guía editada por Eresbil contiene una amplia lista de referencias de prensa]

DISCOGRAFÍA RECOMENDADA

- ZIGOR, 1968, Orquesta Sinfónica y Coros Vascongados, Del Monte/Farres/Sardinero/Catania/Martínez/Lacalle. Director: Francisco Escudero. Fonogram, Philips LP ALB-320. No disponible en el mercado.
- CUARTETO EN SOL, 2004, Agrupación Nacional de Música de Cámara. EMI Classics, 7243-4-76715-2-4. Reedición de la grabación original Hispavox de 1958.
- CONCIERTO PARA CLAVECÍN Y SEXTETO ORQUESTAL, POEMA AL ENTIERRO DE CRISTO, CUARTETO EN SOL, 2002, LIM. Director: Jesús Villa Rojo. Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa, M-4105-2002.
- ILLETA, 1996, Orquesta Sinfónica de Euskadi, Orfeón Donostiarra, Santos Ariño. Director: Odón Alonso. Elkar, D-1070-96.
- ILLETA, 2005, Orquesta Sinfónica de Bilbao, Coral Andra Madri, Ricardo Salaberria. Director: Juan José Mena. Naxos, 8-557629.
- EL SUEÑO DE UN BAILARÍN, CONCIERTO VASCO PARA PIANO Y ORQUESTA, CONCIERTO PARA VIOLONCHELO Y ORQUESTA, SINFONÍA SACRA, JOAN BAUTISTA, ARÁNZAZU, 2001, Orquesta Sinfónica de Euskadi, Coral Andra Mari, Marta Zabaleta, Asier Polo, Ángel Pazos. Director: Arturo Tamayo. Claves, 50-2110-11.
- GNOSIS, 2001, Quinteto de Viento Pablo Sorozábal. Fundación Ars Incognita, Vol. 3, 8-437002-875039.

