

B O L E T I N
DE LA
REAL SOCIEDAD BASCONGADA
DE LOS AMIGOS DEL PAIS

(Delegada del Consejo Superior de Investigaciones Científicas en Guipúzcoa)

AÑO XXXII

CUADERNOS 3.º y 4.º

Redacción y Administración: MUSEO DE SAN TELMO — San Sebastián

ISIDORO FAGOAGA LARRACHE

Una vida señera de artista y de escritor

Por JUAN THALAMAS LABANDIBAR

DEDICATORIA:

A los señores de Aranzibia, don Rafael y doña Conchita, amigos incondicionales de Isidoro, hasta el último instante de su vida.

PROLOGO

Si la amistad centrada en el desinterés y la comprensión mutua implica ciertas obligaciones de reciprocidad, me corresponde decir que un deber ineludible me mueve a escribir las presentes páginas dedicadas a Isidoro Fagoaga Larrache, en ocasión del primer aniversario de su fallecimiento.

Nos conocimos en San Juan de Luz, en la primavera del año 1945, en la sesión conmemorativa del octavo aniversario de la destrucción

de Guernica por la aviación Nazi. Sin duda, debido a nuestra condición de bidasotarras y, también, a ciertas «afinidades electivas», congeniamos en un terreno apto para intentar llevar a efecto un objetivo que nos rebasaba y deseábamos favorecer en bien del destino espiritual del pueblo vasco. Me refiero a la publicación de los cuadernos «Gernika», iniciada por don Rafael Picavea Leguía, y truncada por la muerte repentina de nuestro gran amigo, en el último viaje que hizo a la capital francesa.

A la sazón, Isidoro había abandonado su carrera artística. Instalado en un confortable apartamento de Donibane, tenía puesto todo su afán en la redacción de las biografías de Pedro y Domingo Garat, lo cual consiguió llevar a buen término en sendos libros que fueron publicados en Buenos Aires.

Al verle tan entregado a su quehacer literario, nadie hubiera sospechado, hallándose cerca de él, que se trataba de un cantor que había alcanzado las más brillantes metas en su carrera artística. Debo confesar paladinamente que, hasta que me ha sido posible barajar la documentación que revela sus intervenciones en los más importantes teatros líricos, cuales son la Scala de Milán y el Colón de Buenos Aires, carecía yo de una idea, incluso somera, de las dimensiones de su categoría como intérprete, sobre todo, de la dramaturgia wagneriana. Con la voluntad y el tesón de un buen navarro, descolló entre las primerísimas figuras del *bel canto* entre los años 1920 y 1936.

En cuanto a su carrera de escritor —con una dedicación de cuarenta años exactos—, hay que reconocer que, gracias a esas virtudes de diligencia y aplicación constantes, consiguió destacarse, por la calidad del estilo y de los temas tratados, en ensayos críticos, destinados a exaltar la valía de figuras muy representativas del pueblo vasco, tanto en el arte como en las letras.

Si un escritor vale por la forma y el fondo de sus publicaciones, debemos afirmar que Fagoaga fue un gran escritor, cuyos libros no dejarán de ser leídos y saboreados por quienes tratan de buscar en su lectura un dejo espiritual. Y si es cierto, según palabras de Gregorio Marañón, que «la salud de un alma se expresa en sus posibilidades de admirar», no podemos dejar de resaltar que esa capacidad admirativa perteneció de lleno a nuestro amigo bidasotarra, pues, en todos sus escritos, nada hizo sino dar testimonio de la valía de ciertas personalidades que constituyen la honra del pueblo vasco.

Durante sus doce años de vida donostiarra —los últimos de su larga y bien lograda existencia—, pudo contar en la capital guipuzcoana con excelentes amigos, personas de calidad, a quienes nunca regateó su admiración y afecto. Si en el «Centro Cultural» tuvo, durante varios años, su habitual tertulia, en la biblioteca de la Diputación Provincial, gracias a las múltiples y delicadas atenciones de don Fausto Arocena y don José de Arteche, halló siempre las máximas facilidades para poder leer y documentarse, disponiendo de un aposento aislado, exclusivo para él. Por otra parte, nunca disimuló su apego a la «Real Sociedad Vascongada de Amigos del País», a la cual perteneció como socio supernumerario. La afable acogida que halló siempre en don Alvaro del Valle Lersundi y en don Julián Martínez Ruiz para la publicación de sus artículos en el «Boletín», supo justipreciarla debidamente. Y nada digamos del homenaje que se le tributó en la biblioteca de la «Real Sociedad Vascongada de Amigos del País», a la cual asistieron muchos amigos y admiradores del artista y del escritor, presididos por el señor Obispo de la Diócesis, don Jacinto Argaya, coterráneo del homenajeado. Luego, en su habitación de trabajo, encima del piano al lado de un paisaje de Vera por Ramiro Arrue, tenía, en lugar evidente, la placa de plata en la cual aparecían grabadas las firmas de las personas que participaron en el homenaje.

En varias familias radicadas en Donostia, halló Isidoro el ambiente cordial que necesitaba su condición de soltero. Nunca se le regateó el afecto y comprensión que merecía. Y ahora, al redactar estas páginas dedicadas a su doble actividad de artista y de escritor, nos percatamos de que ese afecto ha ido en aumento al ir creciendo nuestra admiración: la de los que le sobrevivimos en edad ya avanzada y que, por lo tanto, ha de ser necesariamente breve.

Que la ejemplaridad de una existencia como la suya, orientada a descubrir «el alma de belleza, verdad y bondad» que encierran los seres que nos rodean, nos sirva de estímulo para cumplir nuestro destino humano, como una vocación impuesta por el Señor de lo Alto —*Jaun Goikoa*—, de cuya fe Isidoro nunca renegó.

EL CANTOR

Isidoro Fagoaga Larrache falleció en la madrugada de un lunes, el 15 de marzo de 1976, en la Policlínica de San Sebastián, pocos días antes de que cumpliera los 83 años, el cuatro de abril de ese mismo

año. Nació, por lo tanto, en 1893, en la villa navarra de Vera de Bidasoa, en el caserío Agramontea, de donde su familia se trasladó, siendo él niño, a Garrenea, casa de campo situada en las cercanías del barrio de Alzate. Pero es de hacer notar que los Fagoaga eran conocidos por el nombre de *Barrendegui*, que correspondía a la vivienda ancestral de los abuelos paternos de Isidoro. Sobra decir que este procedimiento de designar a las familias vascas por el nombre de la casa en que habitan o habitaron sus antepasados, es corriente en las zonas euskaldunes de Navarra.

Fue Isidoro el penúltimo de una prole muy numerosa, pues que contó con diez hijos: dos de ellos murieron en temprana edad, y sobrevivieron, hasta ser casi todos octogenarios, tres varones y cinco hembras. Después de Isidoro se hallaba Conchita, ciegucecita, pero de una inteligencia muy despierta y un trato exquisito; por ella, a lo largo de su vida, Isidoro sentía y manifestaba una ternura muy especial. Cabe señalar que la madre quedó viuda bastante joven, lo cual también explica el talante espiritual del futuro artista, pues nunca fue extraña su alma al sentimiento de misericordia por los que sufren. Tanto en San Juan de Luz, entre los refugiados vascos, como en San Sebastián entre sus amigos, resultaría fácil hallar testimonios fehacientes de ello...

Hasta los siete años acudió en su pueblo a una escuela regentada por unas monjas, con la particularidad de que la edad máxima de admisión de alumnos en ese colegio de párvulos era de siete años, pero Sor María, la superiora, así como su madre, ya viuda, quisieron que el chico continuara frecuentando las clases un año más, hasta 1901. Fue este un año fatídico, ya que el 24 de junio, día de San Juan, onomástica de su «amatxo», ardió parte de la casa. Su autor, confeso y siempre apenado, fue el pequeño Isidoro, quien pretendía festejar el día celebrando esa tarde, en lugar de vísperas, una misa solemne en uno de los aposentos de la casa, teniendo como monaguillo a la gentil Conchita. Recordando ese episodio, solía decir Isidoro que, con las llamas, se desvaneció la vocación sacerdotal que pretendían inculcarle las buenas hermanas, que le iniciaron en las primeras letras.

Luego le correspondió asistir a las clases de los Padres Escolapios en el mismo Alzate y que hoy, bajo la dirección de un sacerdote diocesano, está regentado por profesores seculares. Sobra decir que Isidoro fue un alumno aplicado; desde sus años juveniles se dedicaba, como él decía, «a escribir sonetos —cojos, claro es— que publicaba en la hoja mensual del colegio».

Su formación musical arrancó también en temprana edad, ya que formaba parte de la escolanía parroquial. Luego, con «la muda» salió ganando y una vez en Buenos Aires, muchachote fornido entregado a «ganar dinero» en una ferretería, sus amigos y admiradores le instaban a que diera a conocer su voz, no sólo a los que sabían escucharle y aplaudirle, sino también a personas muy calificadas para emitir su juicio certero.

Casi a regañadientes, pues no sentía inclinación por el género de vida propia de los cantantes, se decidió a ello en ocasión de la actuación en el *Colón* de Buenos Aires, del gran tenor Constantini y del no menos famoso barítono Tita Ruffo. Después de escucharle con la debida atención, no dudaron uno y otro de recomendarle que fuera a Italia, concretamente a Milán, para educar su voz y formarse para lo que él denominaba «la vida de la farándula».

Su regreso a Europa y su primera estancia en Milán fue costeadada por su familia, especialmente por unas tías suyas, vascofrancesas, oriundas de Oleta, barrio de Urruña, que regentaban la más importante sombrerería para señoras en Buenos Aires. Siendo ya muy mayores estas personas, residían en un hermoso apartamento en Biarritz, y más de una vez, acompañando a Isidoro, fui a visitarlas. El sobrino se mostraba sumamente atento con ellas y su reconocimiento por lo que pudieron hacer por él, nunca mermó a lo largo de su existencia.

Habiéndose presentado a un concurso para ingresar en el Conservatorio de Parma, ganó la plaza y hasta el estallido de la primera guerra mundial, durante un par de años, siguió los cursos de ese centro de formación artística. Ya cuando el edificio fue convertido en Hospital de Sangre, no le quedó a nuestro estudiante más alternativa que volver a su casa nativa, cerca de su buena madre y su entrañable Conchita. Desde Vera, más de una vez tuvo que desplazarse a Pamplona para actuar en los conciertos del Orfeón Pamplonés. Ello fue ocasión, no sólo para que se luciera, sino también para que la Diputación Foral le otorgara una beca de mil quinientas pesetas para continuar sus estudios de canto en Madrid.

En la capital de España tuvo como maestro a un señor llamado Iribarren, del cual siempre habló encomiásticamente, así como de los condiscípulos, con algunos de los cuales, especialmente con Pepe Luna y Pepe Romeu, mantuvo siempre excelentes relaciones de amistad. Luna venía cada año a San Sebastián al frente de una Compañía de Zarzuelas y nunca dejaba Isidoro de acudir a las representaciones, no

sólo por hacer honor al viejo y buen amigo que le invitaba, sino también por su convicción de que «en el teatro lírico español, cual es la típica Zarzuela, existen trozos de inspiración tan valiosa como en las óperas italianas, dignos de ser oídos y escuchados una y otra vez». A mí me resultaba conmovedor ver el afecto con que Luna y su esposa le trataban, como si fuese un ser querido de su familia.

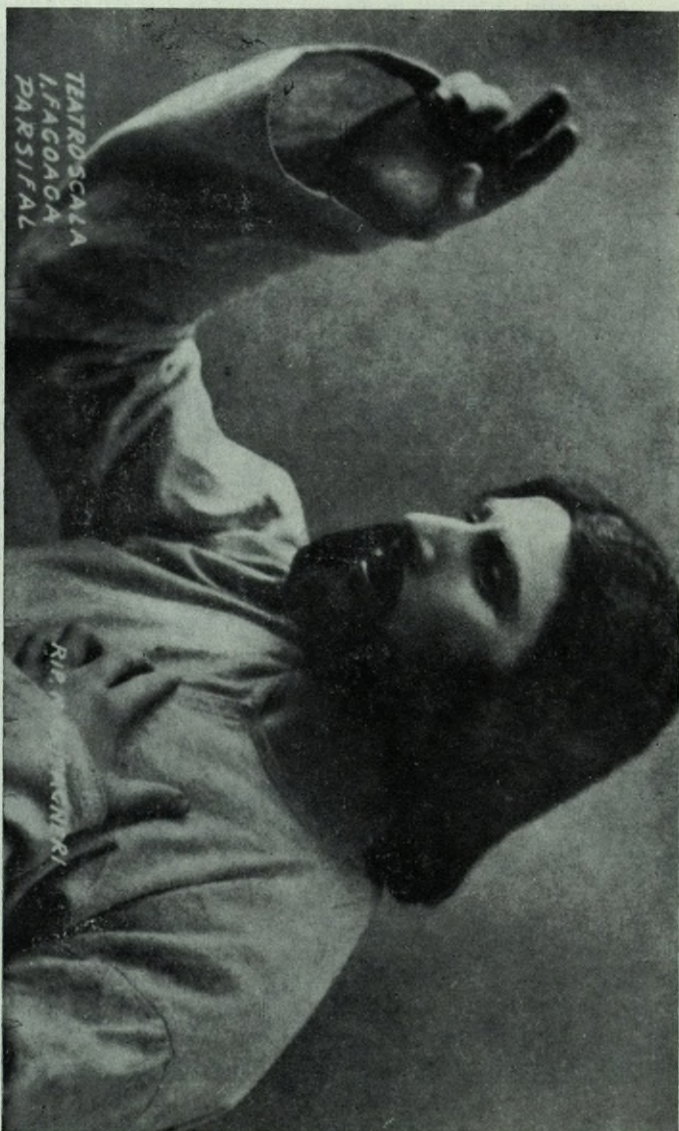
PRIMERAS ACTUACIONES

Es bien sabido que la primera actuación de Isidoro tuvo lugar en el Teatro Real de Madrid, con la ópera *Sansón y Dalila*. Dos programas de la «Compañía Lírica Italiana», fechados en Lisboa en 1920 y 1921, nos permiten determinar las circunstancias en que actuó por vez primera ante públicos de España y de Portugal. El primer programa pertenece al Teatro San Carlos de Lisboa, señalando la inauguración de la temporada de ópera el 18 de diciembre (em 18 Dezembro) de 1920. El repertorio comprendía diecinueve óperas. En el elenco figura, entre los tenores, Isidoro Fagoaga, al lado de Filippo Piccaluga, Dino Borgioli y Estanislau Grusinski. Entre los barítonos aparece un vasco, Lázaro Erauzkin, y entre las tiples se destaca el nombre de María Barrientos. En la lista o repertorio de las obras que se cantaron, el mismo programa no señala la intervención detallada de los intérpretes, pero, con tinta negra, Isidoro tiene marcados cuatro nombres de óperas en las que hubo de actuar: *Sansón y Dalila*, *Parsifal*, *Auto de Berço* y *Norma*. Es de hacer notar que también se cantó la obra de Wagner *Lohengrin*, pero al no estar señalada por Isidoro, no intervino él en la representación.

De esa actuación suya en el teatro San Carlos de Lisboa, habla Fagoaga en el último capítulo de su libro *El teatro por dentro*, preocupándose mucho más de escribir una página literaria que de suministrarlos datos concretos. Se refiere a la ópera portuguesa *Auto de Berço* del compositor Ruy Coelho, en un acto, que hubo de representar también en Oporto, ante un público muy dispar al de Lisboa. La fecha señalada para la representación de Lisboa, no es exacta, pues en lugar de 1920, se lee 1930. Es evidente que el error fue de la imprenta, ya que el autor escribe lo siguiente: «En el nutrido elenco artístico, compuesto por no pocos nombres de fama universal, figuraba también el mío, desconocido, de novel iniciado». Diez años más tarde, en 1930, no era «un novel iniciado» sino un actor plenamente consagrado en la Scala de Milán.



Isidoro Fagoaga.



TEATROSCALA
L'ACQUA
PARSIFAL

RIP

MONRI

El segundo programa corresponde también a la misma «Compañía de Opera Lírica Italiana», pero actuando en el Teatro S. Joao, de Lisboa. Aquí aparece la fotografía de Isidoro, a la vez que la de los demás actores y actrices, con la siguiente nota al pie de su fotografía: *Samsao, que cantou com igual suceso no San Carlos de Lisboa, successo que obteve ha pouco n'uma larga tournée por Hespanha dirigida pe-los maestros Arbós e Pedro Blanch.* En el repertorio figura nuevamente *Samsón* y *Dalila*, pero no *Parsifal*; sí, en cambio, *Lohengrin*. No hay señales, como en el programa del año anterior, de las obras en que actuó. De donde cabe colegir que intervino sólo en *Samsón* y *Dalila*, y no en *Lohengrin*, como tampoco lo hizo en la temporada anterior.

De su gira por varias capitales de provincia españolas, con Arbós, decía Fagoaga que había interpretado *Parsifal* y la *Walkiria*, obras que había preparado por su cuenta, al llegar al convencimiento de que su voz le convenía a él como cantor dramático, y no para hacer acrobacias de tenor ligero. Acerca de la intervención de Arbós al frente de la compañía en la que actuó Fagoaga en su primera «tourné», tenemos el siguiente testimonio del maestro, en lo que escribe al dorso de una fotografía suya, ofrecida al joven cantor en fecha del 28 de diciembre de 1920:

Querido amigo Fagoaga,

Adjunto la carta para Da Motta. Le deseo, lo mismo que mi señora, toda clase de venturas para el año entrante y todo el éxito que no dudo tendrá y se merece. Recordamos con gusto los días de la «tourné» y de buenas ganas pasaría ahí unos días con todos los amigos de Lisboa. Hágame el favor de saludar y felicitar cariñosamente a Casali y Blanch de mi parte (soy muy perezoso si no les escribiría directamente).

Con un fuerte abrazo le saluda afectuosamente su buen amigo,

E. J. Arbós

Se ve que la carta le está dirigida a Italia y que el maestro español, juntamente con Pedro Blanch, intervino, cuando menos en España, en la dirección de un cierto número de representaciones, las cuales comenzaron en el Real de Madrid.

Por su parte, Isidoro hace mención de esa intervención de Arbós al frente «de una compañía lírica en jira por la península ibérica... y en el itinerario a recorrer se contaban las ciudades más importantes de España y Portugal». Aquí también falla la fecha, puesto que dice: «Finaba el año 1923 y yo, como artista en agraz, formaba parte de una compañía en la que figuraban, como es habitual en esta laya de agrupaciones, cantantes veteranos y bisoños de las más variadas procedencias». Aquí el error es de tres años, cosa no de extrañar, pues esa evocación de los primeros pasos como artista está escrita en 1964, en la ciudad de San Sebastián, o sea cerca de medio siglo después de sus primeras actuaciones.

Esa nota escrita por Isidoro figura en el primer capítulo de su libro *Unamuno a orillas del Bidasoa y otros ensayos*, y no deja de tener gracia, pues el desplazamiento de Valladolid a Salamanca, en compañía de José Power, autor del libro de *Mendi-mendiyan*, y del maestro Arbós, respondía al deseo de invitar a Unamuno a la representación de *Parsifal* en un teatro de Valladolid: «Cuando le abordamos a Unamuno en un lugar cercano al Café Novelty, Arbós cometió el error de susurrarle al oído alguno de los chascarrillos de la serie interminable que sabía. El efecto fue contraproducente, pues el catedrático, clavándole sus «ojos de buho atónito» le espetó socarronamente: Ya me dirá usted, maestro, cuándo me tengo que reír...» No dice Fagoaga si la invitación fue aceptada...

Resumiendo los datos que preceden, podemos afirmar que los años 1920-1921 fueron decisivos en la carrera artística de Isidoro. Si consiguió consagrarse como cantor de primera fila en el Teatro Real de Madrid, gracias a su interpretación magistral de Sansón y Dalila, luego en Portugal hubo de estrenar la ópera en un acto *Auto de Berço*, a la vez que se daba a conocer como intérprete wagneriano con *Parsifal*. En España, al no tener que cantar la ópera portuguesa, además de la obra de Saint-Saëns, se afirmó más todavía en la vía de su porvenir con *Parsifal* y la *Walkiria*.

AMAYA

Anto todo conviene transcribir el texto del mismo Fagoaga que va inserto en su trabajo *La ópera vasca*, publicado en el «Boletín de la Real Sociedad Vascongada de los Amigos del País» (XXIX, cuadernos 3.º y 4.º, San Sebastián, 1968): «Mil novecientos veinte es otra

efeméride importante en la historia del teatro lírico vasco, ya que el 22 de mayo del citado año se estrenó en el Coliseo Albia de Bilbao la ópera en tres actos y epílogo *Amaya*, de Jesús Guridi. El poema de esta obra, extraído por José María Arroitajauregui de la célebre novela del mismo título de Navarro Villoslada y vertido en versos euskéricos por el Padre Arrue, describe las gestas históricas y legendarias que precedieron a la instauración de la monarquía en Navarra. El tema, en que se alterna lo épico con el más encendido lirismo, ofrecía al compositor ocasión propicia para desarrollar su pericia e inspiración, y a fe que bien lo supo aprovechar.

«En el primer acto, plenamente expositivo, encontramos escenas de grande espectacularidad y viva emoción, entre las que merece señalarse el rito del Plenilunio y la admirable narración, acompañada de la lira, que canta la protagonista. En el segundo acto, toda la parte del anciano Miguel es de un lirismo conmovedor, así como la candorosa canción de Amaya y el epitalámico duo de ésta con Teodosio. Cierra el cuadro la famosa *expata-dantza*, rutilante nota de ritmo y de color. El Epílogo, que condensa y purifica todo el drama, nos presenta a Teodosio de Goñi genuflexo ante una cruz de palo entre breñas del Aralar. En aquella inmensidad, la figura del penitente posee un relieve de suprema grandeza. El «tema de la Fe» que, insistentemente, y en tonalidades diversas canta la orquesta una y otra vez, provoca por fin el milagro: las cadenas del penitente, por obra de la espada flamígera de San Miguel, caen rotas a sus pies. Es un desenlace, un hallazgo de un valor espiritual y humano insuperable.

«Después de los episodios guerreros y el doble parricidio del tercer acto, esta página magistral es como un rayo luminoso de esperanza cristiana. La orquestación, con la fórmula temática wagneriana, da al cuadro un colorido de intensa expresividad. La fusión entre la declamación lírica o *sprech-melodie* y el *cantabile* alcanza en este Epílogo la cima de la más penetrante emotividad. Artista de alto linaje, Guridi entró con esta obra en el Olimpo de los autores consagrados.

«Las representaciones de *Amaya* que constituyeron uno de los éxitos teatrales más sonados que se hayan registrado en España en todo lo que va de siglo, tuvieron además la virtud de proporcionar a los bilbaínos una excelente oportunidad para ejercer su proverbial munificencia. A este efecto se constituyó un «Comité pro-Amaya» que se hizo cargo de todo el presupuesto que el montaje de esta obra requería: decorados, vestuario, *attrezzo*, copias de la partitura, contratación de solistas

y de la Orquesta Sinfónica de Barcelona con su director Lamothe de Grignon. La Diputación Provincial, por su parte, coronó tan noble empresa, costeando una espléndida edición bilingüe de la partitura completa de *Amaya*. Luego que el público, con su asistencia en masa y con sus aplausos, hubo refrendado los méritos de la ópera, el Comité mencionado, de acuerdo con los organizadores del Congreso de Estudios Vascos que se celebró en Guernica, preparó dos representaciones más de *Amaya* al aire libre en Uarka, campa situada en las inmediaciones de la histórica villa. Rara vez la asistencia a un espectáculo, fuera de la naturaleza que fuere, ha alcanzado en el País Vasco proporciones de tal magnitud».

En una nota (n.º 14) inserta al terminar el texto anterior, se consignan los siguientes datos: «Más tarde *Amaya* fue representada en el Teatro Real de Madrid y seguidamente, además que en Pamplona, Vitoria, San Sebastián y Praga, en el Teatro Colón de Buenos Aires. En la capital argentina se renovó igual plebiscito de entusiasmo y generosidad por parte de la colectividad vasca allí residente y, como en Bilbao, se constituyó un Comité en el que figuraban entre otras personalidades indígenas y oriundas de Vasconia, el presidente de la nación Hipólito Yrigoyen y su ministro de Relaciones Exteriores don Horacio Oyhanarte. La famosa *Danza de las Espadas* fue aplaudida hasta tal punto que, contraviniendo el reglamento, los danzarines-guerreros hubieron de repetirla».

Acerca de su actuación en Guernica, representando *Amaya*, o si se prefiere, plasmando la figura del legendario Teodosio de Goñi, tenemos el testimonio directo de Fagoaga, en el capítulo titulado *Cómo conocí a Don Resurrección*, de su libro *Unamuno a orillas del Bidasoa y otros ensayos*. Aquí también hay que resignarse a que, más que una reseña detallada del protagonista, el literato prevalezca en condiciones tales que la figura de Azkue llegue a imponerse sobre las del autor y el intérprete de la magna obra lírica. Señala el itinerario que siguieron, él, la soprano alemana Carlota Dahmen y el barítono Aguirresarobe, desde Bilbao a Guernica, un 10 de septiembre de 1922. Después de Gorocica tuvieron un pequeño incidente con la fuerza armada que no viene a cuento destacar en este lugar. Al llegar a Uarka «y subir al escenario, un golpe de vista único y grandioso, se ofreció a nuestros ojos: todo el valle y las dos lomas que lo flanquean se hallaban cubiertos de una multitud de «romeros»; innumerable, abigarrada, que hormigueaba en un ondular constante. Era un espectáculo de los que quedan grabados en la memoria para siempre...».

Habla luego de su camarín, emplazado detrás del estrado, en un bosquecillo, aposento que hubo de compartir con Aguirresarobe. «Era un camarín mejor que el de muchos teatros de campanillas. En verdad, los organizadores —¡estos bilbaínos tan rumbosos como artistas!— habían hecho las cosas espléndidamente y, lo más importante, con un tacto y una exquisitez de gran tono». Mientras se hallaba caracterizándose, para transformarse en el famoso penitente de Aralar, asomó «por la puerta entreabierta una cabeza y tras ella un cuerpo recio, macizo, cubierto por una sotana negra». Se trataba de Don Resurrección María de Azkue, y ya el capítulo que debía haber sido un testimonio directo de su actuación en Guernica, se convierte en una serie de consideraciones sobre la obra operística de Azkue, *Urlo* y *Ortzuri*, sin omitir sus zarzuelas *Pasa de Chimbos*, *Vizcaytik Bizkaira*. En el diálogo con Azkue intervino también *Ignacio Zubialde* (Juan Carlos de Gorazar en el siglo), «uno de los críticos musicales más enterado y modesto que he conocido en el mundillo del teatro». Y así, con esa tertulia de amigos, nos quedamos sin conocer ciertos detalles directos sobre la representación de la magna obra de Guridi en la ciudad santa y mártir de Guernica...

En lo que a la representación de esa obra en el *Teatro Real* de Madrid se refiere, en la primavera de 1923, podemos ser más explícitos, gracias al programa que tenemos entre manos y cuya primera página reza de la siguiente manera: *TEATRO REAL, Primavera de 1923: Estreno en Madrid del drama lírico en tres actos y epílogo, tomado de la novela de Navarro Villoslada, libro de J. M. Arroita-Jáuregui, música de Jesús Guridi: AMAYA*. Como director de orquesta figura A. Saco del Valle, y director artístico, Luis París. En cuanto al Reparto, he aquí los intérpretes:

Amaya	<i>Ofelia Nieto</i>
Amagoya	<i>Elvira Carezza</i>
Olalla	<i>Felipa Herrero</i>
Plácida	» »
Teodosio de Goñi	<i>Isidoro Fagoaga</i>
Asier	<i>Bienvenido Franci</i>
Miguel	<i>Gabriel Olaizola</i>
Uchin	<i>J. Alcorta</i>

Además de un mensajero, un anciano, un pastor y dos escuderos, intervienen guerreros, cazadores, gente del pueblo, etc., siendo maestra de baile, *María Ros*. En cuanto al coro general, se hallaba integrado por

la SOCIEDAD CORAL DE BILBAO, más veinte *expata-danzaris* y cuarenta bailarinas.

El programa no entra en detalles acerca de los méritos de los intérpretes, sino que proporciona un breve resumen del argumento de *Amaya*, basado en los comienzos del siglo VIII: «Mientras el imperio godo en España está en vísperas del Guadalete, el pueblo vasco de Navarra siente anhelos de transformar su organización primitiva en otro reino. La voz unánime del país designa para rey a Teodosio de Goñi, tanto por sus méritos guerreros como por el prestigio de su padre, el venerable Miguel, señor de la casa y de todo el valle de Goñi, y el primero en el *batzarre* o junta general».

En cuanto a su actuación en el Colón de Buenos Aires protagonizando a Teodosio de Goñi, en *Amaya*, la primera representación, de gala, tuvo lugar el 19 de agosto de 1930. Siguieron otras dos representaciones, la tercera de carácter popular, con un lleno del teatro tan grande como en las anteriores. En esa temporada oficial de 1930 la actuación de Isidoro en el Colón fue nutrida, ya que intervino en las siguientes óperas:

- Viernes 30 de mayo, primera representación del *Ocaso de los dioses*
- Viernes 6 de junio, primera representación de *Kovantscina*
- Viernes 4 de julio, primera representación de *Lo Straniero*
- Lunes 14 de julio, primera representación de *Boris Godunov*

(Esta última función fue patrocinada por la Casa de Francia para festejar la fiesta nacional).

El 23 de julio fue la tercera reposición de *Boris*, y ya el 19 de agosto, primera representación de *Amaya*.

Además de esas actuaciones, es de hacer notar que el 18 de julio, siempre en el Colón, intervino en el *Barbero de Sevilla*, en compañía de Chaliapin, el bajo de renombre mundial, y el 26 de septiembre de ese mismo año cantó en *Mefistófeles* con Pasero.

En la nota de que nos valemos para hacer las presentes indicaciones, se señala que, en esa temporada del Colón, Chaliapin cantó, fuera de su repertorio, en dos conciertos matinales, con el éxito que nunca se le regateaba.

A Chaliapin, Fagoaga le dedicó un artículo en «La Prensa» de Buenos Aires, rememorando el viaje que hizo con él hasta la frontera

del Bidasoa, en momentos en que había comenzado nuestra guerra civil y había de darse una de tantas batallas por la conquista del monte de San Marcial, lugar sobradamente estratégico en las márgenes del río fronterizo. En aquellos momentos Chaliapín veraneaba en Ziburu con su familia y Fagoaga no dejaba de visitarle.

Le resultó más grata la excursión que le proporcionaron tres amigos de Tolosa, personas de prestigio en el campo de la cultura vasca, Antonio Labayen, Juan Garmendia y Federico de Zavala, cuando le condujeron a la cima de Aralar, lugar que él desconocía. Verse en esas alturas palpando lo que había sido para él, cuarenta años antes, una ficción artística, no podía dejar de conmoverle, ya que, en su añoranza, se veía joven tenor interpretando por vez primera la obra de Guridi, en el Teatro Albia de Bilbao, ante un público muy entendido en el arte musical, cual es el de la capital vizcaína.

ACTUACIONES EN EUROPA Y AMERICA

Prescindiendo en este apartado de la actuación de Fagoaga en la Scala de Milán, diremos que ya en la temporada 1923-1924 aparece nuevamente en Lisboa en el teatro San Carlos para interpretar *Parsifal*. En el programa se ve su imagen con el atuendo de Jesús, en actitud de bendecir y perdonar, mientras las criaturas elevan un himno de reconocimiento al divino Redentor; es «El Encanto de Viernes Santo»: *é o Encanto de Sexta-feira Santa!*

El programa trae un resumen muy detallado del argumento de la obra y, además de la fotografía de Isidoro, aparecen la de la soprano Rakowska y la del bajo Landsky.

La siguiente intervención fue en Roma, con todos los honores de un gran artista, en el Teatro Constanzi, en la *Grande Stazione Lirica Carnavale-Quaresima* 1923-1924. Para el martes 6 de mayo de 1924, a las 21 horas, se anuncia la *Prima representatione del drama lirico in 3 atti e 5 quadri* di Edmondo Guiraud: ANNA KARENINA (entresacada de la novela de L. Tolstoi). El papel de Wronsky corresponde a Isidoro Fagoaga. El *maestro concertatore* fue Eduardo Vitale y se anuncia que el autor de la obra, Iginio Robbiani, asistirá a la representación.

El año 1925 actúa Isidoro en el Colón de Buenos Aires en varias representaciones de *Parsifal* y también de *Tabaré*, «estreno de la ópera en 3 actos, libreto de Jorge Servetti Revés, Música del maestro Alfredo

Schiuma». El argumento de la obra se desenvuelve en las márgenes del río Uruguay, en el año 1590, en la población de San Salvador, y sus protagonistas principales son Blanca, hermana del capitán Gonzalo de Orgaz, y Tabaré, un indio a quien se puso en libertad. Entre Blanca y Tabaré surgió un sentimiento amoroso que luego se desenvuelve en un ambiente de tragedia.

El personaje de Tabaré corrió por cuenta de Isidoro y, en el reparto, aparece el nombre de Marcelo Urizar en el papel de Don Gonzalo. Además de *Parsifal* y *Tabaré*, correspondió a Fagoaga actuar en las óperas *Fedra* y *Amore di Tre Re*. En el elenco de esa temporada oficial del Colón aparecen los nombres de Benjamino Gigli, tenor, Anna Ludmila, bailarina, Claudia Muzio, soprano, Marcelo Urizar, barítono, etcétera. En el programa, juntamente con los principales artistas, se ve la fotografía de Isidoro con el aire bien plantado de sus treinta años...

La interpretación de Sigmondo, en *Walkiria*, fue un acontecimiento que Fagoaga recordaba como un jalón de primer orden para todo su porvenir de artista. Fueron seis las representaciones que hubo de dar en el teatro San Carlos de Nápoles en 1922. Después le correspondió actuar en Bolonia encarnando a Sigfrido en el *Crepúsculo de los dioses* y en la misma ópera *Sigfrido*. El año siguiente en el teatro Comunale de Bolonia se dio la tetralogía completa: *El oro del Rin*, la *Walkiria*, *Sigfrido* y *Crepúsculo de los dioses*. El programa trae un resumen del argumento de cada una de las cuatro óperas y, al lado de una fotografía de Isidoro, se puede leer una reseña de su carrera de artista ya en plena posesión de sus facultades: *Del lusinghiero iniziale successo, questo esimio artista ha in brevissimo tempo percoro una brillantissima ed invidiable carriera. Egli e disputato dai piu reputati impresari; acclamato entusiasticamente da publici e critici, fra i piu esigenti, dei maggiori teatri del mondo. Impossibile elencare i successi di qui e ricco il suo voluminoso fardello.*

Ya para la fecha de 1929 ha actuado en cinco temporadas en la Scala de Milán y otras tantas en el San Carlos de Nápoles; tres veces en el Real de Roma; dos en el Regio de Parma; dos en San Felice de Génova. Ha cantado, obteniendo siempre gran éxito, en el Regio de Turín, en el Arena de Verona y en el Colón de Buenos Aires. Y ya refiriéndose concretamente al Comunale de Bolonia, el programa añade el siguiente comentario: «El público de la Comunale recuerda con simpatía y admiración a este insigne artista en su «debut» del año 1924 con el *Oro del Rin*. Y todavía no se ha olvidado el entusiástico triunfo que obtuvo el pasado año con *El Crepúsculo de los dioses*.

Aludiendo, de una manera precisa, a la voz del tenor bidasotarra, el mismo programa hace la siguiente consideración: *Dotato di timbre bellissimo di voce che, dolci e facile negli acuti atrappa l'applauso, egli cura come pochi el personaggio che interpreta facendo una personale creazione*. Lo cual equivale a decir que, si el cantor puede figurar entre los pocos grandes artistas —*como uno dei pochi grandi artisti*—, el actor no le va a la zaga, puesto que puede parangonarse con la *grande ad insuperabile arte dell'indimendicabile concittadino Borgatti*.

Las actuaciones de Isidoro en los grandes teatros líricos, aparecen muy bien señaladas en la *Enciclopedia dello Spettacolo* (Casa Editrice Le Maschere, Roma): FAGOAGA ISIDORO: «Después de haber estudiado en Parma, debutó en el Teatro Real de Madrid, en 1920, con *Sansón y Dalila*. Ya desde el comienzo quedaron definidas las características de su vocalidad: la robustez del centro y del grave y los límites del registro agudo, el timbre viril, la actuación adecuada y la tendencia a redondear los sonidos incluso en los comienzos de la media voz —*e la tendenza ad arrondotare si suoni anche nell'impiego della mezzo voce*.

«Tenor dramático bien caracterizado desde los comienzos de su carrera, ha afrontado también *Norma* (Lisboa 1921) y sucesivamente la *Walkiria* (Nápoles, San Carlos, 1922). Este fue un acontecimiento y una indicación importante en un momento en que, después de Borgatti y de Giraud, escaseaban los tenores wagnerianos. Fagoaga dio marcada preferencia, y con gran fervor, a la interpretación de la *Tetralogía*, *Tristan y Parsifal*, sobre cualquier otro repertorio. Entre los años 1923-1926 actuó en Parma, Bolonia, Roma y Buenos Aires. En la Scala de Milán debutó el 15 de noviembre de 1925 con la *Walkiria* y permaneció en el elenco de ese teatro hasta 1933, cantando repetidas veces la *Walkiria*, *Sigfrido*, *El crepúsculo de los dioses*, *Parsifal* (con Toscanini el 16 de diciembre de 1928), *El buque fantasma*. Asimismo, su actuación en Génova resultó brillante en la interpretación de *Tristán*, *Tannhauser*, *Walkiria* y el *Crepúsculo de los dioses*. A Fagoaga le faltaba el magnetismo de un Borgatti y la precisión musical de un Giraud o de un Bassi, pero impresionaba la figura del *Helden-tenor* ideada por Wagner con su juvenil, «selvática baldanza», ayudado por un físico prestigioso y excelentes recursos escénicos.

«Desde sus primeras actuaciones había participado en *Auto de Berço* de R. Coelho (Lisboa 1921), *Anna Karenina* de J. Robbiani (Roma, Constanzi, 1924), *Tabaré* de A. Schiuma (Buenos Aires, 1925).

Cantó también en *Amaya* de Guridi, *L'Amores dei tre re* de Montezzi, *Lo Straniero* de Pizzeti, *Boris Godunoff* y *Chovanscina*.

El firmante de este artículo de la *Enciclopedia dello Spettacolo*, es Eugenio Gara.

EN LA SCALA DE MILAN

Resulta sumamente conmovedor compulsar los programas del gran teatro de la Scala de Milán, a partir del año 1925, pues en ellos la figura de Isidoro Fagoaga se destaca como la de un artista de primerísima fila, considerado como tal, no sólo por el público más exigente y entendido del mundo, sino también por la totalidad de los críticos italianos. Además, el hecho de que en ocasiones señaladas Arturo Toscanini y Sigfrido Wagner intervinieran en la dirección del espectáculo, hace que nuestro artista fuese consagrado como el intérprete máximo de la obra wagneriana.

En la *Stagione di Carnevale-Quaresima 1925-1926* se anuncian dos óperas del compositor alemán, *Walkiria* y el *Crepúsculo de los dioses*, siendo en ambas representaciones Isidoro el protagonista principal: Sigmundo en *Walkiria* y Sigfrido en el *Crepúsculo*. Copiaremos tan sólo uno de los programas para testimoniar de la actuación de nuestro prestigioso artista:

LA WALKIRIA

Prima Giornata della Trilogia *L'Anello del Nibelungo*
parole e musica di Ricardo Wagner

<i>Siegmond</i>	Sg. Isidoro Fagoaga
<i>Hunding</i>	Sg. Eugenio Sdanowski
<i>Wotan</i>	Sg. Nazzareno de Angelis
<i>Sieglinde</i>	Siga. Giuseppina Cobelli
<i>Brunhilda</i>	Siga. Lily Hafgran
<i>Fricka</i>	Siga. María Capuana

Maestro concertatore e direttore

ETTORE PANIZZA

Acerca del maestro Panizza, gran amigo de Fagoaga, pues bajo su dirección hubo de actuar no pocas veces en la Scala de Milán y también en el Colón de Buenos Aires, conviene señalar que era nativo de Bue-

nos Aires, de familia italiana. Estudió piano, composición y contrapunto en el Conservatorio de Milán. Su primera actuación como director de orquesta tuvo lugar en el teatro Constanzi de Roma. De ahí pasó a San Carlos de Nápoles, pero fue en el Regio de Turín donde estrenó por primera vez en Italia el *Partifal*, para, poco después, volver a encargarse de la representación de esa obra, en 1916, en la Scala. Actuó en Londres y París al frente de compañías italianas de ópera, y en la Scala simultaneó su actuación con la de Toscanini. Todos los años atravesaba el Atlántico para dirigir en Buenos Aires la temporada de ópera en el Colón. De ahí que Isidoro le tuviera como maestro concertante y fiel amigo, tanto en Italia como en la Argentina.

Ya a partir de esa fecha de 1925 la presencia de Fagoaga en la Scala aparece como una de las grandes figuras del teatro lírico, hasta el punto de que en la temporada 1928-1929, al conmemorarse el 150 aniversario de la fundación del prestigioso teatro milanés, interviene Fagoaga en *Parsifal* bajo la batuta de Arturo Toscanini, en un elenco de primerísimo cartel. El *Programa Ufficiale* se abre con una hermosa fotografía de Toscanini, a la vez que suministra una breve biografía del maestro. En ella se dice que inició su intervención en la Scala el 16 de diciembre de 1898 dirigiendo *Los Maestros Cantores de Nuremberg*, de Wagner. La conmemoración del trigésimo aniversario de la primera intervención de Toscanini, coincidiendo con el 150 aniversario de la fundación de la Scala, hace que ninguna fecha, *nella storia del nostro massimo teatro, ha una significazione piú profonda, piú alta*. A Isidoro le cupo el meritísimo honor de realzar esa doble conmemoración interpretando *Parsifal*, teniendo como *Maestro Concertatore e Direttore* a Arturo Toscanini. De esa obra magna de Wagner se dice en el programa: *Parsifal si può definir il testamento artistico di Riccardo Wagner, il capolavoro che irradierà, nei secoli, la sua luce nel mondo*. Así lo entendía Isidoro, y esa fue la razón por la que, entre todos los personajes que hubo de plasmar en escena, su preferencia iba hacia *Parsifal*, el caballero que encarna los misterios cristianos y redime el Santo Graal.

Para ser más explícitos, diremos que en esa conmemoración de los 150 años de la Scala se representaron nada menos que 43 óperas, cuya nómina resultaría excesiva en este lugar. Además de *Parsifal*, se llevó a escena *Los Maestros Cantores*, *Lohengrin* y *Tristan e Isolda*. Actuó la compañía de Ballet de Ida Rubistein y se estrenó por vez primera en Italia *La Hora española*, de Maurice Ravel. La dirección de todo ese

programa, nutrido en sumo grado, corrió por cuenta de Arturo Toscanini, Hector Panizza y Gabriel Santini.

Si alguna vez se le presentó a Isidoro la posibilidad de prestigiarse entre los más grandes artistas líricos, fue esa que reunió el elenco de mayor calidad, en el mejor de los teatros y con los directores de mayor fama y capacidad. Así lo entendió el *Corriere di Milano* (Anno XI N. 297, marzo de 1928-VI) al reproducir en primera plana una fotografía muy destacada de Fagoaga, con un encabezado en grandes caracteres: ANCORA FAGOAGA NELLA TRILOGIA WAGNERIANA. Toda la primera página de ese número de periódico le está consagrada, destacando sus actuaciones en los diversos teatros y, sobre todo, la opinión de críticos de las más importantes ciudades italianas. Todos vienen a decir que el actor está al mismo nivel que el cantor, de suerte que *ben meritano lode per il contributo di probità artistica e di slancio che hanno messo nell'interpretazione sicura e ben ederente allo spirito del poema, sia nelle precedente giornata che nell'ultima dell'Anello*. Tanto en «Il popolo d'Italia» como en «Il Sole» se afirma taxativamente que el tenor Fagoaga, como en años anteriores, sabe imprimir toda la heroicidad a los personajes wagnerianos, sin excederse en la innata «passionalità», haciendo destacar *in particolare modo là dove occorra il metalico scatto del suono*.

Algunos críticos, como Frattini, dicen paladinamente que «Fagoaga ha correspondido a las mayores y más refinadas exigencias de su arte», y todos admiten con Della Corte, en la «Stampa», que «ha alcanzado la envidiable meta de haber elevado la figura de Sigfrido a una insuperable plasmación interpretativa».

El año 1930 también cuenta mucho en los anales de la Scala de Milán, puesto que para la temporada 1929-1930 acudió el propio hijo de Ricardo Wagner para dirigir la *Tetralogía*. La *prima rappresentazione* tuvo lugar el 20 de marzo de 1930, bajo la dirección de Siegfried Wagner. Para hacer frente a esa circunstancia, cimera en la carrera artística de Fagoaga, se fue un mes antes a un hotel de la villa de Nervi, en la Riviera, a fin de trabajar intensamente y con la mayor disciplina, toda vez que había que interpretar las cuatro obras de Wagner en su integridad, sin los cortes habituales que se dan en los escenarios de los países latinos, para los cuales ciertas formas de proligidad germánica resultan casi inaguantables.

Ya dos años antes, en 1928, nuestro cantor había trabado conocimiento con Siefried en un viaje que hizo a Beyruth, a fin de presenciar

la *Tetralogía* en la misma cuna del wagnerismo. Luego hubo de escribir sobre ese viaje más de un artículo en periódicos italianos y tuvo la oportunidad de dar en San Sebastián dos conferencias sobre ese peregrinaje suyo a Bayreuth.

En varias publicaciones italianas aparecieron Fagoaga y el hijo de Wagner fotografiados en compañía de otros dos artistas que actuaron conjuntamente. La efigie de Siegfried, vista de perfil, no puede ser más parecida a la de su padre, con su nariz repulgada, en ademán de apropiarse, para su genio, cuanto se colocaba a su alcance, pues es bien sabido que si él sabía dar, sabía sobre todo exigir, de un modo especial de su compadre, el sobradamente paciente Franz Liszt...

No nos detendremos a consignar las diversas actuaciones suyas en los años que precedieron inmediatamente a nuestra guerra, que es cuando puso término a su carrera artística. Señalaremos tan sólo que el 1 de abril de 1931 interpretó en la Scala el papel de *Erick*, el cazador, en el *Buque Fantasma* de Wagner, teniendo como director de escena al insustituible e insuperable maestro Panizza. También es necesario poner muy de relieve que en la temporada 1932-1933, no sólo Fagoaga, sino también otro gran artista de nuestra tierra, Jesús de Gaviria (Aguirregaviria) tuvieron ambos la oportunidad de lucirse soberanamente en la Scala de Milán. El programa de esa temporada debería conservarse como un trofeo para los aficionados al arte lírico en el País Vasco, pues en él aparecen, en sendas páginas, dos bellas fotografías de nuestros dos cantantes: el guipuzcoano de medio lado y el navarro de perfil. Otra página, la de enfrente, va dedicada al *curriculum vitae* de cada uno de los artistas. En la de Jesús Gaviria, después de resaltar la belleza de la voz: *voce vibrante, timbrata, dagli acuti limpidi e prepotenti, intenza musicalita, unita ad una prestanza fisica e teatrale*, se hace una reseña de su carrera artística: en el Real de Roma, San Carlo y Comunale de Bolonia, Massino de Catania y Palermo, Fenice de Venecia, Real de Madrid, Liceo de Barcelona, Colón de Buenos Aires, Opera de Boston, Metropolitan de Filadelfia, San Paolo de Brasil, etc., y ahora, consagración suprema, en la Scala de Milán: «Hoy en la plenitud de sus facultades canoras, en la perfección alcanzada por una experiencia y un estudio constantes, hoy que se ve aureolado por el éxito merecido en el más famoso teatro lírico del mundo, centuplicará *sua piú recondita volontà per rimanere soldamente e a lungo sul vertice raggiunto*».

En cuanto a la página adyacente a la imagen de Fagoaga se lee una

reproducción en fac-simil de un escrito de la *Casa Militare de S.A.R. il duca* de Bergamo:

Milano 8 gennaio 1933-XI
Egregio Commendatore

Sono lietto remitterle
l'aclusa fotografia che S.A.R. il Duca de Bergamo ha voluto
dedicarle quale attestazione de la sua ammirazione per la su-
blime Sua interpretazione del *Crepusculo degli Dei*.

Mi é gradita l'occasione per
inviarle i miei ossequi.

L'Aiutante di Campo
Ten. Col. A. Negroni Prati Morosini

Ese testimonio de admiración del personaje real, viene a ser ocasión para que todos los redactores del Programa de la Scala hagan, a su vez, la siguiente declaración escrita: *All'ammirazione spontanea e significativa di S.A.A. fa digna corona al aplauso incondizionale di tutte la stampa, le delirenti acclamazioni di publico che sempre e ovunque accompagnano l'eletto cantante artista nelle sua insuperabili interpretazioni.*

Ante ese testimonio colectivo, tan espontáneo y cordial, para realzar la calidad del «Chico de Barrendegui», como él, en sus momentos de humor se autodenominaba, huelga cualquier comentario.

Sólamente diremos que el título de *Commendatore* le había sido otorgado, pocos años antes, por intervención directa del mismo duque de Bérgamo.

MUSICA DE CAMARA

Tenemos a la vista el *Repertorio* de los conciertos que Fagoaga solfa dar por cuenta propia, con acompañamiento de piano, en cierto número de ciudades italianas, fuera de las temporadas oficiales de los grandes teatros. Ese repertorio no puede estar mejor seleccionado, ya que las canciones, lieder, romanzas, etc., interpretadas en cinco lenguas, ofrecen la máxima variedad en cuanto a épocas y géneros se refiere:

Canciones, Lieders, Arias de los siglos XVII, XVIII y XIX

Giordani	<i>Caro mio ben...</i>
Scarlatti	<i>Toglietemi in vita ancor!</i>
Martini	<i>Plaisir d'amour</i>
Schumann	<i>Ich grolle nichts</i>
Schumann	<i>Widmung</i>
Schubert	<i>Du bist di Rub'</i>
Brahms	<i>Serenata inutile</i>
Beethoven	<i>Domenica</i>
Beethoven	<i>Adelaide</i>
Mendelsshon	<i>L'Eden au bord du Gange</i>

Romanzas de Opera

Meyerbeer	<i>O paradiso (L'AFRICANA)</i>
Puccini	<i>Recondita armonia (TOSCA)</i>
Verdi	<i>La donna e mobile (RIGOLETTO)</i>
Mascagni	<i>Apri la tua finestra (IRIS)</i>
Donizetti	<i>Una furtiva lagrima (E'LISIR D'AMORE)</i>
Leoncavallo	<i>Recitar (PAGLIACCI)</i>
Bizet	<i>Mi par d'udir ancora (PESCATORI DI PERLE)</i>
Wagner	<i>Winterstürme (DIE WALKÜRE)</i>
Wagner	<i>Infernem land (LOHENGRIN)</i>

Canciones de maestros contemporáneos

Alvarez	<i>La partida</i>
Falla	<i>Seguidilla murciana</i>
Falla	<i>Jota</i>
Cotarelo	<i>Balada</i>
Serrano	<i>Jota</i>
M. Torroba	<i>Petenera</i>
Barrera y Calleja	<i>Granadinas</i>
Pérez-Freire	<i>Ay, ay, ay!</i>

Euskaras

Iparraguirre	<i>Nere amak baleki</i>
Iparraguirre	<i>Gazte-gaztetandikan</i>
Anónimo	<i>Uxo xuria</i>
Guridi	<i>Itxarkundia</i>
Udalaitz	<i>Nik badut maiteño bat</i>
Villar	<i>Goizeko Izarra</i>

Argentinas

G. López Buchardo	<i>Canción del Carretero</i>
R. Spoile	<i>Cracalayera</i>
F. Boero	<i>Serrana</i>
F. Boero	<i>Si muero</i>
F. Boero	<i>Serenata</i>
C. A. Stiatesi	<i>Qué ansias?</i>

Portuguesa

Ruy Coelho	<i>Meu ben</i>
-------------------	----------------

Francesas

Franck	<i>Panis Angelicus</i>
Fauré	<i>Après un rêve</i>

Italianas

Falvo	<i>Dicitencello vuie</i>
Cardillo	<i>Core ingrato</i>
Gastaldon	<i>Musica proibita</i>
Barthelemy	<i>Triste retorno</i>
Russo	<i>Maria, Mari</i>
Denza	<i>Occhi di fata</i>
Tosti	<i>Marecchiare</i>
Tosti	<i>Avuchella</i>
Tosti	<i>L'ultima canzone</i>
Delli-Ponti	<i>Le soir vient</i>
Galliera	<i>Disperata</i>

Rusa

Rachmaninoff	<i>Acque di primavera</i>
---------------------	---------------------------

(Este programa, del cual el cantor extraía una selección para cada uno de sus conciertos, fue impreso en la «Tip. Ferraiolo» — Roma, Via P. L. Pa-lestrina. Lleva una breve presentación de la personalidad del artista, donde se destacan sus méritos, iniciados en el Teatro Real de Madrid y consagrados en la Scala de Milán: *alla Scala di Milano, sulle cui scene, da nove anni, è interprete indiscusso del Grande di Lipsia.*)

SIGFRIDO, EL BIDASOTARRA

Hace ya muchos años que fue publicada la novela de Eladio Esparza, *La dama del lebril blanco*, cuyo protagonista es un artista que viene a pasar sus vacaciones al País Vasco y, en compañía del autor del libro, hace un recorrido por algunas zonas de ambas vertientes pirenaicas, con el aliciente de la presencia de una joven dama que se agregó a ellos cuando retornaban de Estella a Iruña. Sobra decir que tal acompañamiento femenino no implica el menor atisbo de procacidad y que, gracias a ella, el cantor y el escritor ven el paisaje y evocan el mundo del arte a la luz radiante de lo humano en su más auténtica espiritualidad.

El libro está escrito con galanura y gran amenidad, como Esparza, y también Fagoaga, sabían hacerlo, y pronto se da cuenta el lector de que ambos, en estrecha colaboración, redactaron la obra, como divertimento estival, mientras en un coche traído de Italia, corrían por los pueblos y ciudades de Euskalerrri, henchidos de una alegría juvenil total...

Fue tanta esa entrega a la aventura jovial, que los tres personajes de la novela llegaron en su viaje hasta Milán, que es donde el cantor debía actuar, nada menos que en el teatro de la Scala. Para el novelista y Josefa, la navarrica que inopinadamente llegó a tierras italianas, versè, de buenas a primeras, en el más prestigioso teatro del mundo, ante el personaje wagneriano plasmado en un paisano suyo, implicaba la máxima emoción.

Cuando llegó el día de la representación de *Sigfrido*, el penúltimo episodio del *Anillo de los Nibelungos*, la sala presentaba un aspecto deslumbrante, decorada de mate y oro, y el suelo y las butacas tapizados de rojo, resultando un contraste suntuoso: «Contiene el teatro cuatro órdenes de palcos, más dos pisos de galerías, con un patio de butacas para setecientas localidades y en todo el teatro pueden acomodarse tres mil espectadores. Cuando ocupamos nosotros las butacas faltaban pocos minutos para el comienzo de la función y estaba la sala llena de público. Todos estaban de etiqueta y las damas lucían las más raras y elegantes toilettes. Se siente la presencia del gran mundo, con su nota de aristocratismo, elegancia y buen tono».

Cuando se cierran las puertas, dos ordenanzas de peluca blanca y calzón corto corren las cortinas y permanecen hieráticos a los dos lados

del proscenio. Comienza la orquesta a sonar invitando a *Mime* a hacer su aparición, con su aspecto repelente de enano contrahecho. A él le corresponde presentar los dos pedazos de la espada a Sigfrido para que mate el dragón que guarda el anillo del Nibelungo. La escena de Sigfrido forjando el acero de la espada, mientras hace oír la vibrante melodía *¡Nothung, Nothung!*, es de un empuje maravilloso. El héroe no teme al dragón, lo sacrificará, pues tiene fuerzas suficientes para ello, mas no ya con miras a adueñarse del tesoro, en contra de las ambiciones de *Mime*, el cual cae por tierra, mientras *Sigfrido*, jubiloso, levanta en alto el acero resplandeciente, a la vez que la orquesta, con un *crescendo* heroico, deja oír un clamor potente...

En los dos actos siguientes aumenta el dramatismo al aprestarse el héroe a luchar con la bestia. Los murmullos de la selva y el canto de un pájaro de buen agüero, con sus arpegios cristalinos, insinúan un canto apoteósico a la Creación... Es el momento en que Sigfrido siente anhelos de conocer a una mujer que le recuerde a su madre: «Ah, si yo pudiese ver a mi madre o al menos a una persona que sepa ser la fiel compañera del hombre...!».

Después de la representación, en la que el artista bidasotarra ha alcanzado la cima del triunfo ante el público más exigente, es él quien explica a sus conterráneos la significación profunda del drama que acaba de concluirse. La obra de Wagner tiene un aspecto de religiosidad, de cosa sagrada, de mito profundo y, por ello, conviene oírla con cierta preparación anticipada. Y es que Sigfrido, además de lo que encarna en la obra total, como desarrollo de la Tetralogía, tiene en sí mismo una significación briosa del despertar de la naturaleza en el hombre. Sigfrido es como un brote robusto en quien despunta la conciencia humana en forma más diáfana y limpia. Se ha criado en el bosque con una robustez digna de admirarse él mismo, al verse reflejado en el agua. Su fuerza no excluye el candor, ya que, no habiendo conocido a su madre, ignora el misterio de la feminidad, razón por la cual sus anhelos adquieren una expresión cuajada de un lirismo melancólico y tierno. Sueña con la aparición de la mujer a la cual pueda amar sin el menor rubor, y cuando ve a Brunilda bajo un abeto frondoso, la llama «¡Madre!». Entonces ella, que se creía un personaje olímpico, encerrada en una torre rodeada de llamas, rompe todos los hechizos, y dándose a conocer como un ente de cuerpo y alma, canta triunfante un himno de juventud y felicidad:

Salve
Luce che l'ombra fuga sti! E tu, salve,
Terra in cui vive Brunilda!
Essa é il mio solo, il mio sempre...!

(Ver los capítulos XVII y XVIII de *La Dama del Lebrél Blanco*, por Eladio Esparza (Barcelona, 1930), que es donde se hace una descripción acertada del ambiente de la Scala de Milán, en momentos en que actuaba Fagoaga en el papel de Sigfrido).

PARSIFAL EN BILBAO

Al hablar aquí de *Parsifal*, no nos referimos a la ópera que en su primera jira hubo de cantar en la capital vizcaína, al mismo tiempo que la *Walkiria*. Se trata de la exposición wagneriana que unos profesores de la Universidad de Viena montaron en la Sala de Conferencias de la Diputación de Vizcaya, en otoño de 1946. A decir verdad, Bilbao merecía esa distinción por la importancia de su vida cultural y artística y, juntamente con Madrid, Barcelona y Valencia, no pasaron de cuatro las poblaciones españolas que pudieron visitar esa exposición, que vino a ser el traslado del archivo y museo de Bayreuth por las principales ciudades del Occidente Europeo.

Poco después de haberse terminado la segunda guerra mundial, se sintió la necesidad de hacer dar ese recorrido a los documentos, programas y carteles anunciadores de las obras de Wagner, sin omitir las fotografías de los principales intérpretes de las mismas. Y es que se imponía deshacer el mal nombre que durante la guerra había prevalecido en torno al genio de Leiptzig, debido a que Bayreuth se había convertido en la Meca del hitlerismo, a donde acudían como a un lugar sagrado del espíritu germánico, los altos jefes del nazismo, sin excluir el mismo Hitler. Por otra parte, de todos es sabido que la mujer de Siegfried, aunque inglesa de nacimiento, se había comprometido abiertamente con la ideología nazi, considerándose poco menos que una de las Walkirias del Fuhrer.

Era lógico, por lo tanto, que, después de la hecatombe, los descendientes de Wagner, en colaboración de intelectuales de tendencia humanista y pacifista, trataran de reaccionar públicamente ante Europa, y se dedicasen, durante varios meses, a una labor de propaganda, en

el mejor sentido de la palabra, a favor del buen nombre y la obra de Ricardo Wagner, quien, como es bien sabido, al escribir *Parsifal* trató de destacar el valor entrañado en los sentimientos de misericordia y piedad, sañudamente negados y rechazados por los sectarios del Superhombre germánico.

En una de las vitrinas de la exposición se mostraban las cartas de Federico Nietzsche a Wagner por las cuales rompía sus relaciones de amistad con el compositor, relaciones que habían sido muy estrechas y habían durado varios años. Pero cuando el filósofo prusiano vio que su amigo se inclinaba resueltamente a favor de la enseñanza evangélica del amor incondicional, enseñado y practicado por Cristo, entonces ya nada quiso saber de cuanto representaba Bayreuth y se volvió todavía con mayor furor hacia los postulados demenciales que acabaron con su mente y que tanto han costado recientemente a todos los pueblos europeos.

Todo lo relacionado con *Parsifal* ocupaba, en la exposición, un lado de la sala con los carteles anunciadores y no pocas fotografías de los artistas más destacados que habían protagonizado el personaje de Parsifal. Entre esas imágenes se hallaba la de un tenor vizcaíno, Dungen Eguilegor, excelente cantor, de edad bastante mayor que Isidoro, pero no aparecía entre los intérpretes la menor indicación sobre el artista veratarra. Ante esa carencia, me permití dirigirme a uno de los organizadores de la exposición, significándole que efectivamente habíamos tenido un magnífico intérprete wagneriano que actuó nada menos que durante nueve temporadas seguidas en la Scala de Milán —de 1925 a 1934— y que sería muy conveniente que su fotografía figurase junto a las de los demás artistas que aparecían en la exposición. Sobra decir que se aceptó de buen grado mi insinuación, y así la imagen de nuestro insigne cantante recibió el homenaje que merecía en esa muestra del arte wagneriano.

El último día, en la misma sala, el excelente escritor y poeta bilbaíno E. Calle Iturrino, pronunció una conferencia sobre su viaje a Bayreuth, demostrando, por su saber y elocuencia, que la obra wagneriana le era perfectamente conocida.

Nadie ignora que para los escritores «dionisíacos», enfrentados con el socratismo y el cristianismo evangélico, la valoración de la figura de Jesús en *Parsifal*, fue un escándalo que les hizo poner, al igual que a Nietzsche, el grito en el cielo. Se atribuía el origen de esa falta irremisible a Cósima y, más concretamente, a Franz Liszt, el artista de espí-

ritu religioso que supo sembrar bondad, comprensión y piedad a lo largo de prolongada existencia. Ricardo Wagner no se desmintió de su actitud espiritual y expresaba su fe en los valores morales cuando escribía las siguientes líneas: «Mi trabajo me resulta más satisfactorio que nunca, pues siento que de mi mente se desliza una corriente suave y agradable. En todas mis relaciones con el mundo doliente, un solo sentimiento me guía y determina, la misericordia y la compasión. Yo ya no puedo evitar de practicarlas, y entonces siento que cualquier prueba puede ser superada». (Carta a F. Liszt, desde Venecia, el 19 de octubre de 1858).

Nuestro cantante bidasotarra, huérfano de padre en edad temprana, hijo amante de su madre, a quien nunca dejaba de invocar antes de cada representación, inclinado con acendrado amor fraternal hacia su hermana ciega, se hallaba en perfecta disposición para valorar el sentimiento de piedad, y nosotros, sus amigos, podemos decir que él tampoco dejó de practicarla. Es la razón por la cual la fotografía suya que regalaba, con una dedicatoria, no era la de algún héroe nórdico, sino indefectiblemente la de *Parsifal*, ataviado de blanco, plasmando la figura de Jesús, en actitud de amar y bendecir.

DOS INNOVADORES DEL ARTE LIRICO TEATRAL

Toscanini y Chaliapin

(Al término de esta primera sección de nuestro trabajo dedicado a Isidoro Fagoaga como actor y como cantante, creemos que la inserción del escrito suyo sobre dos figuras señeras del arte lírico, resulta adecuada para percartarnos del espíritu crítico con que nuestro gran artista sabía enjuiciar ciertas particularidades íntimas del mundo a que pertenecía. Tuvo la oportunidad de conocer muy de cerca a esas dos personalidades, el director de orquesta y el intérprete; de ahí que cuanto pudiera decirnos encierre verdadero interés).

«Arturo Toscanini, el insigne maestro italiano que ante el duelo del mundo artístico desapareció hace poco más de un lustro, hizo su primera aparición en el teatro de la Scala de Milán el 26 de diciembre de 1898. Desde su entrada en el glorioso coliseo libró una recia batalla para corregir abusos y licencias a que se abandonaban los intérpretes e incluso el público durante la representación de las obras. Para ganar

aquella batalla exigió —y obtuvo— plenos poderes tanto en materia de repertorio como en la elección de solistas, coros y orquesta.

«Como asimismo era su deseo de que en el nuevo cartel figurasen los valores más representativos de la operística mundial, envió a Rusia, en misión informativa, a un experto colaborador: el maestro Mingardi. A su regreso, éste le impuso minuciosamente acerca del estado del teatro lírico en Moscú y San Petesburgo y, sobre todo, del descubrimiento de un intérprete de calidad excepcional: Fedor Chaliapin. Aseguraba Mingardi que cada representación del entonces joven artista —no contaba más que 27 años— significaba una auténtica revelación y que donde, como actor y como cantante, rayaba en lo genial, era en el papel protagónico de *El Demonio*, de Rubinstein.

«Toscanini y Gatti-Casazza —director general éste de la Scala— tomaron buena nota de la información y, como ambos coincidían en la idea de romper con la rutina y los viejos cuadros de artistas inamovibles, decidieron invitar al bajo ruso a que interpretara en la Scala el *Mefistófeles* de Boito. Aceptó Chaliapin la propuesta, con la condición entonces irrevocable de que la *particella* sería cantada en lengua italiana, y en el invierno de 1900 a 1901 se presentó en Milán.

«Los directores de orquesta, a partir de la actuación de Toscanini en la Scala, fueron adquiriendo paulatinamente un predominio absoluto sobre los demás participantes en el espectáculo. No ocurría así en otros países donde el jefe de orquesta, el director de escena y los cantantes solistas se desempeñaban —luego del imperio de estos últimos— en un plano de relativa igualdad. En este cuadro que era el vigente en los teatros oficiales de Rusia, se formó Chaliapin. Por lo mismo, al presentarse en la sala de ensayos de la Scala, el cantante ruso lo hizo con absoluta tranquilidad y sin el menor espíritu de subordinación. Pero pronto se dio cuenta de que no era ésta la actitud de las demás cantantes que miraban al director con verdadera aprensión. Observó asimismo la profunda impresión que su presencia, su aplomo y seguridad causaban en los circunstantes. Había, en efecto, algo de alucinante e irresistible en el mirar de sus pupilas blancas, buídas, impresión que reforzaban su voz grave y autoritaria, sus ademanes resueltos y, sobre todo, su estatura gigantesca y atlética.

«Si grande fue esta impresión durante los ensayos entre sus colegas, no fue menos la que produjo en el escenario con sus inesperadas innovaciones. Pero la reforma más importante la hizo Chaliapin en la caracterización del propio personaje. Hasta entonces, los cantantes de su

cuerda representaban a Satanás con el pergeño de un caballero de capa y espada: jubón, mallas ceñidas, pluma al sombrero y, en el rostro, rasgos regulares, una barbita de galán donjuanesco. Todo esto fue arrumado hasta los actos sucesivos en la nueva plasmación que del inquietante personaje hacía Chaliapin. En el *Prólogo* se presentó con el musculoso torso totalmente desnudo. Cubría su testa una peluca de palo hispido y rojizo; la nariz, enorme y corva, sombreaba su boca sinuosa, y del mentón le colgaba una barbilla caprina, rala y áspera. Era, en una palabra, una composición maestra que sobrecogía por su satánica expresión.

«El efecto que estas innovaciones causaron en el público siguieron la misma gradación que el que produjo en sus colegas; primero, paralizadora, de mudo asombro; luego, el estallido de un entusiasmo frenético. Pero, por lo que se verá, no todos comprendieron el alcance de tan asombrosa transformación. Lo prueba el siguiente episodio: una noche en que Chapiapin se hallaba en su camarín, entró el bajo Cirino quien, después de felicitarle con cierta condescendencia, le preguntó si podría prestarle la peluca para «copiarle», pues era lo que más le gustaba en su interpretación. Chaliapin, a quien bastó esta sola frase y una rápida mirada que dirigió a su interlocutor para comprender con quién se las había, le contestó con una sutileza que el otro no comprendió: ¿Prestársela? No; llévesela, se la regalo. Pero acuérdesse; debajo de la peluca debe usted colocar una «cabeza»...

«La colaboración entre Toscanini y Chaliapin no se repitió más que contadísimas veces. La explicación, para quien haya captado la índole de sus respectivas idiosincrasias, es harto simple. A Toscanini no le gustaban, en general, los divos, niños grandes, petulantes y caprichosos, para quienes la finalidad del espectáculo debe cifrarse en la exhibición de su figura y de su voz. Prefería, por el contrario, los artistas estudiosos, dúctiles que, poseyendo una suma de cualidades aparentemente menores, contribuyen conjuntamente al logro de una representación equilibrada y armónica.

«Por su parte, Chaliapin tendía al mismo fin, pero desplazando hacia sí el centro rector y plasmando el espectáculo en función de su personalidad.

«Otro aspecto que denota la fuerza y singularidad de estos arquetipos del arte lírico musical, es el crecido número de sus imitadores. Pero, como siempre acontece, estos plagarios de nuevo cuño han trascendido más allá de lo meramente formal y adjetivo. De Toscanini,

sus émulos se esfuerzan en reproducir la manera circular con que a veces —sin duda, por descansar— manejaba la batuta; la de hacer vibrar la mano izquierda sobre el corazón —reminiscencia probable de su pasado de tañedor de violoncelo— para infundir sentimiento; la de apoyar indolentemente esta mano en la cintura, y, sobre todo, la de cantar con voz sorda el motivo dominante de la obra en ejecución.

«De Chaliapin y de sus principales interpretaciones —*Boris Godunov*, *Don Quijote*, *Ivan el Terrible*, *Príncipe Igor*— las imitaciones que a menudo no pasan de ser burdas parodias, son innumerables. En cuanto a sus caracterizaciones, puede asegurarse que la peluca regalada a Cirino ha creado una lucrativa industria del pelo en Milán. Los contrastes antes señalados entre esos dos magníficos artistas, el uno desde el podio directorial y el otro desde la escena, no han sido obstáculo —antes bien, incentivo nobilísimo— para que ambos, en la hora de poner su dignidad ciudadana a prueba, optaran por el camino del honor y del sacrificio. Toscanini hubo de alejarse de Italia después que un *escuadrista* puso su mano pecadora en la mejilla del glorioso y anciano maestro. Volvió a su patria cuando el dictador hubo pagado la deuda de innumerables víctimas.

«A Chaliapin que en la época de los zares fue tildado de anarquista por su amistad con Gorki, luego, al advenimiento del comunismo, se le acusó de «inmundo burgués», por sus relaciones con «los plutócratas de Occidente» y hubo de alejarse subrepticamente de Rusia, abandonando familia y haberes, para recuperar su situación de hombre libre.

«Y fue en tierra extraña, aunque amiga, donde ambos, Toscanini y Chaliapin, hallaron la paz y luego la muerte: la muerte natural y no impuesta. El italiano en Nuevo York y el ruso en París.

«Es el rescate, el duro rescate que inexorablemente pagan los hombres que «eligen la libertad».

(Artículo publicado por Isidoro Fagoaga en la revista *NOTAS* (Música y comentarios de arte), Buenos Aires, año V, n.º 23, pp. 12-14, junio 1962).

EL ESCRITOR

Para Isidoro Fagoaga el verano de 1936 resultó crucial, ya que, de manera imprevista, se vio obligado a cambiar radicalmente de rumbo a su existencia.

Se hallaba en Vera, en las peores condiciones, cuando estalló la guerra civil. Y es que tenía su residencia en la casa de un hermano suyo, en la *Cantina*, muy cerca de la famosa cantera donde tenían lugar las ejecuciones. Resultaba inevitable que sus nervios se resintieran, y cayó enfermo. El solía decir que habían sido unas fiebres tifoideas, pues nunca aludía a los momentos graves que hubo de vivir en su pueblo natal. La realidad es que se trataba de una depresión que le obligó, primero, a cambiar de domicilio, a casa de sus hermanas en Alzate, y luego a San Juan de Luz. No le fue difícil conseguir el salvoconducto necesario, gracias a un amigo influyente que vino expresamente de Pamplona para facilitarle el paso de la frontera.

Una vez en Francia, vivió con los demás refugiados vascos, pero no para vagar por las calles sin rumbo ni finalidad alguna, sino para organizar su vida entregándose a lo que más él apetecía, a saber, adquirir plena libertad de espíritu y de acción para leer y escribir a sus anchas.

Si en San Juan de Luz pudo, durante algunas semanas, residir en casa de unos primos suyos, residentes en la bella ciudad costera desde principios de siglo, no tardó luego en trasladarse a París, donde coincidió con otro refugiado de Vera, el escritor Pío Baroja, cuyas vicisitudes en Santesteban, a principios de nuestra guerra, son bien conocidas.

Ya en la capital de Francia, no tardó en enfrascarse en el trabajo que hubo de traducirse en la publicación de dos libros sobre la familia Garat. En la página final del libro dedicado a Domingo Garat, leemos estas dos fechas significativas: «París, Invierno de 1937 —San Juan de Luz, Verano de 1949». Y en la biografía de Pedro, el Orfeo de Francia, también pueden leerse dos fechas parejas: «París, Otoño de 1937— San Juan de Luz, Primavera de 1947». Las razones por las cuales optó por dedicarse al estudio de esos personajes del Labourd, de gran relieve en tiempos de la Revolución francesa, nos las da a conocer el mismo Isidoro en el prólogo de su libro dedicado a Pedro Garat. Dice que el apellido Garat, en su forma afrancesada, si bien había tenido en él, desde temprana edad, una vaga resonancia, fue más tarde en el Conservatorio de Parma donde volvió a encontrarse, en las clases de Historia del Arte, con el nombre abierto y sonoro del cantor Garat. Tampoco le resultó extraña, más tarde, la figura del *convencional* José Garat, tío del artista.

Tales alusiones incidentales, encontradas como por escorzo a lo largo de lecturas y conversaciones, tuvieron la virtud de despertar en

él un interés tal, que la primera oportunidad fue buena para efectuar una labor en la cual la carrera artística de Pedro reviste tanto interés como la de su padre, el defensor del Biltzar de Ustaritz.

Ya para el verano de 1937 había adquirido Isidoro un piso en la «Rue Sopite» de San Juan de Luz, en la misma casa en que vivían varias familias de Bilbao, con las cuales mantuvo excelentes relaciones. Más tarde, recordando aquella situación siempre triste del destierro, la señorita Mercedes de Eguidazu no dejó de consignar la siguiente nota: «El invierno siguiente se fue a París, de donde volvió en mayo y se instaló en el piso del Boulevard Thiers, continuando allí al estallar la guerra mundial y allí, durante aquellos terribles meses, hizo cuanto pudo para levantar el ánimo de sus amigos. No es fácil de olvidar aquellas reuniones de los viernes de cada semana, amenizadas siempre por algún acto artístico y literario que encargaba a algún amigo, siendo él quien las animaba siempre».

Fueron quince las veladas celebradas en el domicilio de Fagoaga. En ellas hablaron de temas variados personas bien preparadas para interesar al público reducido que asistía a ellas. Cabe señalar los nombres de José Eizaguirre, distinguido abogado tolosarra, tan buen escritor euskérico, como cantor y pintor; Ildefonso Gurruchaga, historiador; Orixe, nuestro genial autor de *Euskaldunak*; José Lecároz, periodista; Julene de Azpeitia, escritora benemérita, etc. El mismo Isidoro no perdía oportunidad para dar a conocer sus puntos de vista sobre los temas que se trataban y encarrilar luego la conversación en forma amena y agradable, a la vez que servía el thé como verdadero «maître de la maison».

Esas reuniones tuvieron un desenlace bien triste y lamentable, y fue la reclusión en el campo de Gurs, de todos los refugiados vascos que se hallaban en los Bajos Pirineos, es decir, en el País Vasco y el Bearn. Esa medida fue obra personal del ministro Ybarnegaray, o sea que fue preciso que un vasco llegara a ocupar ese puesto para que nuestros exiliados, personas honorabilísimas, al decir del Subprefecto Mr. Daguerre, se vieran tratados de la peor manera, ya que no se respetó ni la edad, ni la salud, ni la condición de las personas que hubieron de sufrir esa situación durante un mes, y es de justicia reconocer que la presencia de los alemanes en nuestras zonas fue la que alivió y remedió el calvario de nuestra gente.

EL ORFEO DE FRANCIA

El libro dedicado a Pedro Garat está escrito con una soltura y una amenidad extraordinarias. Se percibe que el escritor nato que era Fagoaga pudo, al redactarlo, dar rienda suelta a su capacidad literaria, sin trabas de ningún género. Había llegado su hora para entregarse a las Letras y lo hizo, no ya con el entusiasmo de un neófito, sino con la preparación de quien durante años se había entregado a la lectura de obras muy serias de crítica literaria y artística, en varias lenguas europeas. De esa primera obra, el insigne Gregorio Marañón dijo lo siguiente: «El personaje de Garat, el Orfeo de Francia, que no conocía sino de remotos oídos lo hace revivir Fagoaga de modo admirable. Está escrito este libro con la pluma mojada en la más noble nostalgia. No he podido dejar su lectura y muchas de sus páginas me han producido honda emoción».

Con mucha razón dijo don Fausto Arocena, cronista de la provincia de Guipúzcoa, y, a su vez, excelente escritor, que «el cantante Garat debía ser cantado por otro cantante. Hay en ese libro erudición, artificio de gran ensamblador y hay, finalmente, soltura de pluma que se desliza sobre las cuartillas sin titubeos».

En América también se juzgó la obra en términos encomiásticos. Entre otros juicios, citaremos el de uno de los más destacados escritores de Montevideo, Arnaldo Parrabere, según el cual «Isidoro de Fagoaga, siguiendo la estela vital del protagonista, se nos revela como un escritor de estilo ameno y gallardo, como historiador minucioso, a la par que narrador de indiscutibles dotes para aprehender y fascinar la atención del lector».

La primera vez que actuó Pedro Garat ante la reina María Antonieta, fue el 12 de enero de 1783, en Versalles. Siendo muy melómana, ella apreció en alto grado la maravillosa voz de Garat, flexible y limpia. Es de hacer notar que, además de trozos escogidos de la ópera Armida, el cantante interpretó unos cuantos aires vascos aprendidos en el país de sus padres, es decir, en las orillas de La Nive, en pueblos como Ustaritz, Itsasu, Ossés, etc. Fagoaga cita algunas de esas melodías que hicieron las delicias de la infortunada reina: *Txori Kantazale*, *Argizagi ederra*, *Gaztetasuna bainerabila*, *Salbatore gora da*, *Adios ene maitea*, *Mendian zoinen eder*, y otras más.

Cuando se consagró como cantor aúlico, Pedro daba la sensación de un hombre resuelto y seguro de sí: «Vivo de ingenio, dicharachero y

alegre, de tez morena y de rasgos irregulares, pero agradable, la mirada franca e inteligente, la estatura media pero bien proporcionada, y los movimientos vivos y desenvueltos, era, en definitiva, un hombre que, sin llegar a ser un modelo de belleza ni poseer la esencia de la elegancia, conocía, en cambio, como pocos, el secreto de lo decorativo, la ciencia de producir efecto y el arte difícil de llamar la atención».

Nunca fue Garat un actor de teatro, sino que su actuación pertenecía a lo que llamamos «recitales» de cámara o de salones, sin que dejara de participar en los «conciertos espirituales» que se daban durante la Cuaresma. La posibilidad de lucirse no le faltaron a Pedro, ya que todos los príncipes y grandes señores tenían magníficos salones de recepciones donde le aplaudieron al Orfeo parisino, de quien se decía que cantaba «un peu partout et même ailleurs».

Entre el padre, Domingo, y el hijo, Pedro, las relaciones quedaron anuladas al ver que sacrificaba al arte toda su vida, dejando totalmente de lado sus estudios de abogacía. Como la vida del artista era muy dispendiosa y su progenitor no quiso hacerse cargo de sus deudas, valiéndose de sus amistades en el «Tout Paris» de entonces consiguió el cargo de secretario del gabinete del conde de Artois, futuro Carlos X, así como la excelente sinecura de administrador general de la Lotería real de Francia, con una pensión anual de seis mil libras.

Con la caída del antiguo régimen, cambió la situación del cantor, convirtiéndose en profesor del Conservatorio, pero sin que por ello añorase los tiempos en que era el niño mimado de la alta aristocracia e incluso de la reina, ya que ésta en repetidas ocasiones, con sus dádivas, le salvó de las garras de sus acreedores. En sus intervenciones públicas, no escamoteaba sus cánticos antirrevolucionarios, lo que le valió nueve meses de cárcel en Rouen, que es donde compuso su célebre «Complainte de Marie Antoinette». Luego, al verse libre, se expatrió y pudo darse a conocer, con la admiración y los aplausos consabidos, en Londres, Hamburgo, y sobre todo en Holanda. A su regreso en París, en tiempos del Directorio, volvió a frecuentar los salones de la nueva aristocracia: Los Barrás, Beauharnais, Récamier, Cabarrus, Luciano Bonaparte y el banquero vasco Etchegoyen. Dejó de ser el Orfeo para convertirse en el «Troubadour du Directoire» y más tarde del Consulado y del Imperio.

Se vio muy protegido por la emperatriz Josefina quien consiguió que en cada intervención se le retribuyera con un «cachet» de 1.500 a 2.000 libras, además de profesor del Conservatorio, más las cifras ele-

vadas que cobraba por sus lecciones particulares. Durante veinte años su vida fue un carnaval, «una jovial excursión en el valle de los placeres y vanidades mundanas... Nunca comprendió que el arte es un sacerdocio y que la conservación de la voz exige a menudo cuidados y sacrificios a veces heroicos». Llegó un momento en que no le respondía la voz, y cada vez que debía intervenir en público, días antes se sometía a un total mutismo, interrumpido por ligeras vocalizaciones. No pudiendo cantar, sufrió el suplicio dantesco del hombre que no quiere vivir pero tampoco quiere morir «Cuando decayó y desapareció el artista, nada quedó del hombre. No halló ningún derivativo a su decadencia de artista, debido a lo cual su tragedia final le resultó doblemente penosa».

Una escena muy conmovedora que Fagoaga señala en la vida de Pedro Garat es la que tuvo lugar en Burdeos en ocasión de «la vuelta del hijo pródigo», y que él copia del «Journal de Guyenne» del 8 de septiembre de 1786. Se trataba de un concierto organizado por los ex-alumnos y amigos del anciano y desvalido profesor Beck, del cual Pedro había resultado ser el más brillante alumno. En el programa figuraban un concierto de violín, una cantata alegórica y la obertura de la ópera *Pandora*, de la que era autor el propio maestro Beck: «Luego, sin que mediara la menor presentación, Pedro Garat hizo su aparición en escena y, pálido con los ojos fijos en el fondo de la sala, avanzó lentamente hasta el borde del estrado...; con una voz blanca en la que vibraba una lágrima empezó a cantar una endecha tierna y sencilla: *C'est ici que Rose respire*, la primera melodía que le enseñó su profesor Beck... Luego Pedro empezó a desgranar todo el variado y rico tesoro de su repertorio... Más que un triunfo, aquello parecía la glorificación de un artista... No obstante, ¡contraste singular!, había en el semblante de Pedro algo que contrastaba con el contentamiento general. Se diría que sus ojos, perdidos entre la masa de los espectadores, buscaban con angustia algo que no acababan de encontrar.

«De pronto, hizo un gesto rápido al acompañador, bajó la cabeza como si se concentrara en sí mismo y, con voz muy queda —que recordaba por su emoción la misma del comienzo del concierto— musitó las primeras notas de la popular melodía vasca: *Aitarik ez dut...* (No tengo padre...). Aquel primer verso, insistente como un ritornelo, que Garat suspiraba más que cantaba, era de un efecto psicológico intenso y desgarrador.

«De pronto, un hombre se levantó en medio de la sala, corrió

hacia el escenario, y, empujando violentamente la puerta, penetró en el interior. Casi simultáneamente el artista dejó de cantar y desapareció entre bastidores... La reconciliación entre padre e hijo, allá en el pasillo oscuro y ante pocos íntimos, acababa de sellarse con un apretado y prolongadísimo abrazo... Aquella noche, Pedro Garat, retozón y jubiloso, entró en su casa del brazo de su padre. En esa ocasión, para triunfar de los demás, hubo, antes, de triunfar de sí mismo».

DOMINGO GARAT

El libro de Fagoaga dedicado a Domingo Garat, el mayorazgo de la casa *Garatenea*, de Ustaritz, nos introduce en el mundo de la política propia de un período, cuyas secuelas se hacen todavía sentir hoy, a pesar de que el concepto de soberanía nacional se halla en trance de ser superado por una integración de los Estados en una Europa unida bajo el signo de la confederación.

La mayor parte de la vida de Domingo Garat discurrió en Burdeos como abogado de gran fama y miembro de la Academia Local, el más elevado y también el más restringido centro literario de la ciudad: «Esta popularidad y este prestigio en un Parlamento que contaba más de trescientos abogados y sesenta procuradores —además del número respetable de altos magistrados— tenía un mérito y una importancia muy significativa».

A Domingo Garat le hizo muy poca gracia enterarse que su hijo Pedro se convirtiera en el ídolo del Trianón, donde la nobleza de Versalles, empezando por la misma reina María Antonieta, le prodigaban sus aplausos. Cuando se enteró de ello, la severidad de su juicio resultó, por desgracia, profética: «Yo no ignoraba que en la degenerada Roma los bufones y los histriones eran a menudo favoritos de los emperadores».

Mérito incuestionable de Domingo y también el de su hermano José fue el haber antepuesto a todas sus actividades la defensa del *Biltzar* de Ustaritz, después de haber sido elegidos como representantes o diputados de esa institución en la asamblea de las parroquias de Laburdi, celebrada en *Kapitol-arri*, lugar situado en medio del bosque de Haitze, perteneciente a la villa de Ustaritz.

La reunión de los Estados Generales de Francia, a la cual debían asistir los hermanos Garat, tuvo lugar en Versalles, en la Salle des Me-

nus Plaisirs, en presencia del rey. Ese primer intento de conciliación entre los tres brazos o estamentos, aristocracia, clero y pueblo llano, resultó un fracaso, debido a lo cual el Tercer Estado se proclamó a sí mismo Asamblea Nacional, lo cual tuvo lugar en el «Jeu de Paume», donde se efectuó el histórico juramento de no disolverse mientras no se votase la Constitución. Así triunfaba el Tercer Estado y los Estados Generales se convertían de hecho, en Asamblea General.

La sesión de la noche del 3 al 4 de agosto de 1789 resolvió suprimir todos los privilegios individuales y colectivos, sin discernimiento alguno respecto a lo que, en ciertos casos, representaba un abuso, y en otros un derecho más que milenario. Con la desaparición de tales privilegios, se inauguraba un centralismo radical que no admitía el menor atisbo de autonomía para las provincias, cantones ni siquiera para los municipios. Todo quedaba abolido sin retroceso fundiéndose en derecho común para los franceses.

Los hermanos Garat, en ese momento crucial para la supervivencia de una institución como el Biltzar de Ustaritz, no estuvieron a la altura de las circunstancias, sino que se dejaron llevar por el delirio colectivo que reinaba en el ámbito de la Asamblea de la noche memorable del 4 de agosto. En cambio, la emoción que cundió en los miembros del Biltzar, al ver que desaparecía su institución, fue muy grande. Inmediatamente enviaron a los hermanos Garat una Memoria, acompañada de una carta que era una severa reconvención. Se les amenazaba con destituirles del cargo que ostentaban como diputados por Laburdi, lo cual no se llevó a efecto.

Fagoaga glosa ampliamente el contenido de la Memoria de los *hombres buenos* de Ustaritz, los cuales insistían en dos puntos fundamentales: la demanda de mantener su Estatuto, y el no verse aplastados por unos tributos excesivos por parte del Estado central, por encima «de los setenta mil francos con que se les abrumba hoy». El Síndico reunió por última vez al Biltzar el 18 de noviembre de 1789, no sin que se enviara a la Asamblea Nacional un informe equivalente a una enérgica protesta, «que cayó en el vacío y no mereció de parte de los asambleístas los honores de un simple acuse de recibo».

Lo más grave es que las nuevas divisiones departamentales carecían de historia, de relaciones, de vida interna y de lazos sentimentales comunes, con la peculiaridad grotesca de que había que denominarlas, «no ya por los nombres de los montes o de ríos que les daban un carácter localista, sino clasificándolos simplemente por sucesión de nú-

meros». El sentido común prevaleció sobre ese intento de sucesión numérica que debía arrancar con el número uno en el departamento actual del Sena y Oise...

Los hermanos Garat reaccionaron cuando se quiso encerrar en un solo departamento el Bearn, la Navarra francesa y las otras zonas del país vasco. La diferencia de lenguas entre los bearnes y los vascos hacían que no pudiesen entenderse en las asambleas públicas. José Garat empleó argumentos que normalmente debían de haber prevalecido al hacer ver la imposibilidad resultante de la diferencia de lenguas: «convocad unas conferencias entre diputados vascos y bearneses; que cada uno hable en su lengua; ¿quién redactará el acta de esas conferencias?».

A partir de ahí todos los argumentos resultaron buenos para los hermanos Garat para la defensa de los derechos autonomistas del pueblo vasco: precariedad económica, escasez demográfica, diversidad de la lengua: «Ni vencidos ni convencidos, en el debate del 12 de enero de 1790, los diputados vascos apelaron al testimonio de miembros parlamentarios, propusieron conferencias mixtas, invocaron la historia y ¡hasta invocaron al... diablo. Hicieron reír, hicieron gritar, ¡lo que no consiguieron fue hacer pensar...!».

En los debates de la Asamblea en que se dilucidaba el problema de las instituciones religiosas, Domingo se mostró más resuelto a favor del clero secular que del regular. Si no estaba muy convencido de que los frailes cumplen una misión de eficacia social, pedía que se aumentara el número de parroquias rurales, «debido a que si dejan de existir los regulares, habrá más clérigos seculares». Se mostró acérrimo defensor del mantenimiento del seminario de Larresoro, ante la pretensión de tener que cerrarlo por una ley que tan sólo permitía un solo centro eclesiástico en cada diócesis y éste debía de ser el de Olorón.

Ante los mil doscientos miembros de la Constituyente, Domingo Garat «nunca trató de bastardear su pensamiento y menos aún su noble conducta. Ante las múltiples facciones que integraban la asamblea, pudo proclamar su brava profesión de independencia: «Señores, yo no pertenezco a ningún partido y por eso he tomado el camino más seguro: no soy miembro de ningún club...».

Debido al reconocimiento a sus muchos servicios, Domingo Garat, el 3 de julio de 1790, fue nombrado secretario de la Asamblea Nacional: «Puede afirmarse que, durante toda la legislatura, no se presentó

a la Cámara, asunto grande o chico que no despertara su interés, que no estudiara su atención y sobre el que, más o menos ampliamente, no cuidara su opinión... Cuando se debatieron los arbitrarios mandamientos de arresto (*lettre de cachet*) aprovechó la ocasión para romper una lanza contra la tiranía y el caciquismo. En todo momento y circunstancia su saber, su experiencia y su consejo pudieron ser ayuda a la Asamblea».

El último capítulo de la obra de Fagoaga dedicada a Domingo Garat resulta el que más de cerca nos interesa por todo el dramatismo que encierra: su retorno a su tierra natal, enfermo, con una afección grave a la garganta, su detención y reclusión en la cárcel de Montauban; la guerra de la Convención con España; represalias y deportaciones en masa de varias poblaciones fronterizas en número superior a cuatro mil personas, muchas de las cuales murieron en su malhadado destierro en las Landas; la ejecución de Madalena Larralde, nada más que por haber ido de Sara a Vera para confesarse, lo cual fue interpretado como un gesto de rebeldía y espionaje. La constitución civil del clero tuvo también graves repercusiones en el país vecino, toda vez que la mayoría de los sacerdotes vascos, recalcitrantes a tal medida, tuvieron que emigrar aquende el Pirineo, donde fueron debidamente atendidos. Los camaradas Pinet y Cavaignac, enviados por la Convención al país vasco, resultaron indeseables, dos tiranuelos jacobinos, que hoy encajarían en lo que entendemos por hitlerismo o stalinismo: «El espíritu centrista, unitario y nivelador de la Convención se había hecho sangre y carne en sus hombres, y la menor tibieza o concesión de éstos era vigilada e implacablemente reprimida... Al derrumbarse el Biltzar y sucederle unas instituciones extrañas, desapareció todo freno regulador... y toda una gusanera antisocial esperaba la ocasión para saciar sus ambiciones; el más representativo de ellos fue un tal Mondutegui, de Ustaritz, que fue nombrado presidente de la comisión extraordinaria del confinamiento de los vascos». Llegó a tanto su desvergüenza, que intentó cambiar el nombre de Ustaritz por el de Marat-sur-Nive. Al quedarse desierto los pueblos de Sara, Itsasu y Azkain, Mondutegui y sus satélites se echaron sobre ellos como lobo hambriento, saqueando muebles, ropa blanca, vajilla y cuanto caía en sus manos. Al volver los supervivientes del confinamiento, se encontraron con sus casas vacías y muchas de ellas inhabitables. En el solo distrito de Sara desaparecieron diez mil cabezas de ganado... «La justicia del pueblo pudo más que la horripilante bajeza de ese «Marat euskeldun». Terminó de la misma manera que su desdichado modelo: varios hombres embozados entra-

ron en su casa, le arrancaron de la cama, lo arrastraron hasta el patio y allí, junto a la puerta de la calle, lo mataron a tiros».

Después del golpe de Estado de Termidor, Domingo Garat pudo ser liberado y, al regresar a su pueblo natal de Ustaritz, el Directorio del distrito le nombró delegado para dar posesión de sus cargos a los nuevos ediles del Ayuntamiento. En el discurso que abrió el acto se congratulaba de que la República consiguiese liberarse «de esta espantosa tiranía, condenando al patíbulo a los tres tiranos y sus principales cómplices». Gracias a Domingo y a los nuevos ediles fueron depuradas todas las autoridades constituidas bajo la tiranía, «sabiéndose fieles a la verdadera opinión pública, es decir, a todos los hombres de bien».

Durante el verano de 1796 recorrió Garat los pueblos más perjudicados, renunciando a los gastos de desplazamiento y a las dietas que por su cargo le correspondían. Y cuando se abrió un empréstito para asegurar el aprovisionamiento de géneros alimenticios de que el país carecía, aportó una contribución personal de dos mil libras: «Era un gesto público, entre otros muchos ignorados, de los que fue pródigo su corazón. Y es que Domingo Garat pertenecía a ese linaje de hombres que, mil veces escarmentados y arrepentidos, mil veces ceden cuando se invoca su concurso para una obra de humana solidaridad».

JULIAN GAYARRE

Es posible que el libro más íntimamente sentido por su autor al redactarlo, sea el que, para el lector también, supone una dosis de emoción excepcional. Me refiero al *Retablo Vasco*, publicado en 1959 en la «Editorial Itxaropena», de Zarauz, y lleva esta dedicación: *A la memoria de mi Madre*. El prólogo es de José Arteche quien se place en destacar el hecho de que Isidoro de Fagoaga —al hablar en el más largo capítulo de su libro, de Julián Gaiyarre— «acierta a darnos, con arte de biógrafo, un personaje de carne y hueso, en el que no falta tampoco la adivinación de ese hilo invisible que a lo largo de una vida constituye el sostén esencial de una existencia, adivinación fundamental sin la cual no hay biografía».

Esta vez se trata de un cantante bidasotarra que se inclina con fervor ante la figura insigne del divo roncalés. Resulta conmovedor que un artista que conoció los mayores triunfos en el escenario del teatro más reputado del mundo lírico, cual es la Scala de Milán, hable

en términos tan encomiásticos de otro artista de su tierra navarra, como quien se desentiende de sus propios méritos. Esta nobilísima actitud de Isidoro nos hace recordar aquella anécdota relacionada con el tenor también navarro Antonio Aramburu, de voz excepcional, el cual al felicitar a Gayarre por uno de sus resonantes triunfos en el Colón de Buenos Aires, le dijo con entusiasmo las siguientes palabras: «Saludo al más grande tenor del mundo», a lo cual Gayarre, sin falsa modestia, le replicó: «Porque tú te empeñas en ser el segundo».

La admiración de Isidoro por Gayarre rebasaba el campo musical alcanzando el fondo tan humano y bondadoso del ilustre roncalés. He aquí lo que dice a ese respecto: «De Julián Gayarre y de su munificencia podría decirse lo que de Franz Liszt escribió Pourtalés: Bien mereció el precioso don que la Naturaleza le otorgó, porque, merced a él, supo crear para los artistas un alto modelo de ejemplaridad. El testamento del cantante navarro que legaba gran parte de su fortuna a sus amigos y conterráneos —escuelas, frontón y proyecto de ferrocarril que su muerte frustró— es una lección de noble desprendimiento y el justo corolario de su conmovedora existencia».

Al hablar de Caruso, también se place en poner de relieve el hecho de que «entre sus dotes personales, el más relevante, fue el de su inagotable bondad. Como su precursor Gayarre y su sucesor Gigli, no se cansó de sembrar el bien entre sus colegas y conterráneos, e, inclusive, entre personas a quienes a penas conocía». Y ya refiriéndose a Benjamino Gigli, señala Fagoaga que «su modestia y dadivosidad no fueron inferiores a las del navarro y el napolitano».

En el otoño de 1950 Fagoaga fue al Roncal como un peregrino estudioso que, además de rendir su tributo a los restos mortales encerrados en el soberbio mausoleo erigido por Benliure, se dedicó a bucear en la biblioteca familiar de la casa nativa de Gayarre. En los cuadernos «Gernika» (n.º 14, págs. 12-14) dio cuenta de su búsqueda de datos sobre la personalidad de Gayarre: «He ojeado todas las partituras musicales y, con una tiranía que sólo la nobleza del fin excusa, he hecho que los bonísimos descendientes revolvieran hasta el último rincón de sus arcas y armarios. Más de sesenta cartas autógrafas escritas a lo largo del tiempo y de las más diversas latitudes, y el tesoro, como lo presentía, se ha ofrecido, hermoso ante mis ojos: otra carta —la perla negra entre las blancas— escrita desde el encabezamiento al pie en vascuence: Héla aquí en su texto exacto integral:

Barcelona 19 Diciembre 1884

Ene tia Juana maitia.

Eugenia sin da (etorri da) arro ongui. Quemem gaude anisco ongui guziak eta ori (berori) nola dago?

Nain din sin (jin, etorri) cona (onera) ichasoaren icustrat? Anisco andia da, tia Juana.

Nai badu nik dut anisko deiru orentako vidagearen pagateco quemengo ostatiaren pagateco. Eztu eguiten quemem ozic batrere, chatendegu quemem anisco ongui eta guero artan (artean, bertan) dugu iror noscache postretaco eta gazte eta pollit.

Ha ¡cer bizia! tia Juana maitia, amar urte chiquigo bagunu...!

Gorainzi guzientaco eta piyoo bat nascachi pollit arroncarico guziai.

JULIAN

Insiste Fagoaga en el apego nunca disimulado que Gayarre tuvo por la figura de Iparraguirre, y es muy digno de ser reproducido lo que dice sobre el particular: «Uno de los cantores más insignes de todos los tiempos, y sin duda el más grande de nuestra tierra, Julián Gayarre, no encontraba otro modo de expresar su patriotismo que cantando, en cuanta ocasión se le presentaba propicia, el canto de Iparraguirre. En Madrid y en Barcelona, al final de la temporada teatral, se despedía del público entonando, con dicción impecable, las estrofas del himno, ya tan celebrado. En Roma, al dar por terminada su campaña artística, invitó en su hotel a los críticos musicales con un vino de honor, les cantó varias estrofas del *Gernikako Arbola* y la tierna endecha, también del bardo, *Nere Amak baleki*.

«De estas otras canciones, el inmortal roncalés llevaba en sus maletas varios ejemplares manuscritos. Algunos obran en mi poder. Como probablemente en su origen el himno fue compuesto (sospecho, no afirmo) en tonalidad *de do mayor*, el gran tenor, para adecuarlo a su voz incomparable, lo hacía transportar un tono más alto, es decir, en *re mayor*. Este artificio técnico no lo empleaba Gayarre con el fin de alcanzar un lucimiento vocal que, por otra parte, la obra apenas consiente, sino, como bien comprenderá quien conozca la *tessitura* de la composición, para dar cumplida prueba de su arraigado fervor patriótico».

Se place Fagoaga en reproducir el testimonio de D. Telesforo de Aranzadi quien, acerca de esas dos figuras señeras de nuestro país, Gayarre e Iparraguirre, dejó trazado el siguiente apunte: «En 1877, en la función de presentación ante el público del Teatro Real, de Madrid, de la Estudiantina Española que regresaba de París, cantó Gayarre el *Adiyo Euskalerrriari*, y cuando le llamaron con insistencia a recibir los aplausos, apareció con él un anciano de melena blanca y vestido con modesta americana: era el autor del *Zortziko*, el mismísimo Iparraguirre. El efecto que aquella aparición hizo en nosotros, no es posible expresar con palabras. Ni el italianismo que, con machacona insistencia se censura ahora a su música, ni el erderismo que salpica en sus versos, fueron obstáculos para que aquella representación fuera en nuestros ánimos algo así como la apoteosis del euskerismo en su expresión musical».

Dice Fagoaga que el más favorecido de los autores interpretados por Gayarre fue Donizetti, con tres de sus creaciones: *La Favorita*, *Lucrecia Borgia* y *Lucia de Lammermoor*. Luego le siguen siete compositores con una ópera cada uno: Bellini con *Los Puritanos*, Verdi con *Rigoletto*, Meyerbeer con *La Africana*, Wagner con *Lohengrin*, Bizet con los *Pescadores de perlas*, Ponchielli con *La Gioconda* y Boito con *Mefistófeles*.

En sus primeros años de carrera, Gayarre cantó el *El Barbero de Sevilla*, *Moisés* y *Otelo*, del repertorio de Rossini. Pero estas obras no eran las que mejor convenían a la naturaleza vocal del cantor navarro: «Su voz, de largo aliento y de melodía sostenida —*il canto spianato*— no se prestaba —no obstante tener una técnica segura— para aquellos acrobatismos canoros. Por las mismas razones hubo de suprimir *Don Juan*, de Mozart, que, sin embargo, tanto le gustaba escuchar cuantas veces se le presentaba la ocasión».

Para resaltar las cualidades de la voz de Gayarre, Isidoro se funda en el testimonio de personas que le oyeron, como, por ejemplo, el de Gema Bellincioni, esposa de Roberto Stagno, uno de los más dignos rivales de Gayarre: «Entre los recuerdos que me han dejado una más profunda impresión, debo señalar la que me dejó Julián Gayarre la primera vez que le oí. Fue en Lisboa, en 1886, y ya entonces se notaba en el artista algunos síntomas de su quebrantada salud... Gayarre era muy querido de los lisboenses, y con razón, pues era un auténtico *Eletto* (elegido), más que por su arte, por el prodigio natural de su voz. Una voz de maravillosa dulzura, llena de un hechizo extraño que hacía soñar y producía escalofríos de emoción. Jamás oí otra voz igual.

Era una voz de paraíso, *una voz angélica*, como con razón la calificaron los adoradores de *Giuliano*».

Las ocho páginas dedicadas por Fagoaga a la enfermedad y muerte del tenor roncalés, se hallan cuajadas del más hondo patetismo. Es como si hiciera en su inolvidable conterráneo la experiencia de su propia muerte...: *Abora no dirán que no sé morir*. Fue una muerte lenta, como consecuencia de una enfermedad crónica del pecho. Murió el primero del año 1890, a las doce del día, como él lo soñara: «Yo no comprendo la plenitud del sol más que a las doce del día; a las doce y cuarto ya es ocaso».

MAURICE RAVEL

La última gran satisfacción artística que tuvo Isidoro casi un año antes de su fallecimiento, fue el homenaje que se tributó a Ravel en San Sebastián, en ocasión del centenario del nacimiento del genial compositor, el 6 de marzo de 1875 en la localidad pesquera de Ziburu. La velada tuvo lugar el 5 de marzo de 1975, con un carácter de «vigilia», muy íntima y, a la vez, de verdadera distinción, ya que, si en la primera parte hicieron uso de la palabra el maestro Javier Bello Portu, el canónigo Pierre Narbaitz y Mr. Guy Mollet du Jourdin, secretario general del «Comité National pour les Commémorations Musicales», de París, la segunda parte del programa fue dedicada a la interpretación de varias obras pianísticas del homenajeado por Nicole Henriot: la *Sonatine*, *Oiseaux tristes*, la *Alborada del Gracioso* y las cinco piezas que componen *Ma Mère l'Oye*, esta última a cuatro manos con Javier Bello Portu. El acto de presentación corrió por cuenta de D. Nicolás Lasarte, ya que la sesión tuvo lugar en la Sala de Cultura de la Caja de Ahorros Municipal. A su vez, D. Juan Antonio Garmendia, organizador del festival, publicó una reseña del acto en el «Boletín de la R.S.V. de Amigos del País» (Año XXXI, cuaderno 1.º y 2.º, pp. 251-266).

Nada se perdió Isidoro de cuanto se dijo o se interpretó, sentado en las primeras filas en compañía de sus buenos amigos los señores de Laborde. Y es que, durante sus años de residencia en San Juan de Luz, si no coincidió con Ravel, cuya muerte acaeció en 1937, pudo tener noticias muy directas de él gracias a Ramiro Arrue, quien trató durante muchos años a Ravel y fue un amigo excelente de Fagoaga. Quienes tuvimos la suerte de conocer a Ramiro Arrue, gran artista de alma exquisita, nunca podremos olvidar su figura enjuta, su conversa-

ción siempre discreta, pero que, con una sencillez franciscana, dejaba caer las palabras cargadas de un raro aroma espiritual. No cabe duda de que Ramiro Arrue, así como Philippe Veyrin, otro artista de excelente temple moral, se hicieron acreedores de la máxima admiración, no sólo de parte de Fagoaga, sino de todos cuantos tuvimos la oportunidad de tratarles durante nuestros años de residencia en la sin par villa de Donibane Lohitzun.

El capítulo que Fagoaga tiene dedicado a Ravel en su *Retablo Vasco*, lleva por título: *Mauricio Ravel en su país natal*. Hijo de un ingeniero suizo que dirigió las obras del ferrocarril Madrid-Aranjuez, uno de los primeros que se inauguraron en España, fue su madre *Mayi-txiki*, que es como, de soltera, la denominaban en Ziburu, por su estatura menuda, de la cual heredó Maurice la suya, así como el semblante de un corte destacadamente pirenaico y euskaldun. Cuando alguien le preguntó, en cierta ocasión, debido a su nariz pronunciada, si era de origen judío, él hizo la siguiente respuesta: «No soy judío, soy vasco, pero de haber nacido judío, no me hubiera avergonzado por ello».

Ravel, al igual que todos los grandes creadores que tienen conciencia de las dimensiones de su espíritu, se decía ante todo internacional —miembro activo y eficaz de la especie a que pertenecemos—, y luego reconocía que tenía dos patrias, la vasca y la francesa. A su patria chica venía cuantas veces podía y, en el ambiente estival de la Côte d'Argent, gozaba como un niño grande, sea en las aguas de la playa como buen nadador que era, sea participando en las fiestas callejeras, deambulando con sus amigos, sin prisa para retirarse.

Fagoaga se fija en el *Esbozo biográfico* de Maurice y se place también en dar a conocer algunas anécdotas que le fueron notificadas por Arrue, quien más de una vez hubo de acompañar al músico en sus paseos y excursiones. Entre éstas, la que mayor impronta dejó en su mente, fue la ascensión a las Peñas de Aya, desde donde podía contemplar un paisaje tan amplio que alcanza buena parte de tres provincias hermanas: Guipúzcoa, Laburdi y Navarra. Fue allí donde le vino la idea de componer una obra dedicada a Euskalerría, con el título de *Zazpiak-bat*. Esa obra «planeada sobre temas exclusivamente vascos, quedó en estado de esbozo hasta llegar a constituir para él una verdadera pesadilla, pues, a lo largo de veinte años, en París y en San Juan de Luz, púsose incontables veces a la tarea sin que la composición saliera de su estado embrionario». La razón fue el respeto que le merecía la melodía popular vasca, pues no quería ni podía alterarla en lo

más mínimo, valiéndose de «variaciones sobre un mismo tema», cosa que en modo alguno encaja en la música impresionista, de la cual Ravel y Debussy han sido los dos más geniales exponentes.

Cabe, en cambio, percibir el influjo del folklore éuskaro en el *Trío en la* para piano, violín y violoncelo. «Pero más acusada aún que la línea melódica del tema, es su trazado rítmico o, más exactamente, polirrítmico, ya que al 8/8 de su primer segmento le sucede un típico 5/8 o *zortziko* —claro es, estilizado a la manera reveliana—, para continuar con otros ritmos de «color» vasco y, en su mayoría irregulares y quebrados».

El tema de su famoso y machaconamente insistente *Bolero* le vino un día que «zambullido en el mar, volvió a salir precipitadamente, gritándole a su amigo Samazeuilh: «¡Ya está, ya está!»; lo arrastró a su habitación, abrió el piano y, con el índice mojado, marcó y repitió estas simples notas: *do-do —si do re do si la do— do la do...*

MUSICOS VASCOS

Un artículo de Fagoaga, muy sustancioso, publicado en «La Prensa» de Buenos Aires, llevaba este título: *El Concilio ecuménico y la música vasca*, en el cual se dan a conocer los nombres de los compositores vascos de más actualidad que, siguiendo las normas del Concilio, han sabido componer misas en lengua vernácula, con una música muy apta para que el pueblo pueda expresar, en la casa de Dios, lo mejor que lleva en el alma. Previamente, arrancando en Joannes de Anchieta, tío de San Ignacio de Loyola y maestro de capilla de los Reyes Católicos, y pasando por Diego de Albarado, «biscaño de naçao», organista de la capilla real de Lisboa, se place en producir un número considerable de músicos vascos que actuaron, a través de los últimos siglos, en catedrales, colegiadas e iglesias parroquiales como organistas o directores de coro, sin excluir el ámbito de los Conservatorios y teatros españoles. Ya el último capítulo del *Retablo Vasco* está dedicado a Hilarion Eslava, a quien denomina «el olvidado», debido «a esa ley fatal de las alternancias por la que una obra valiosa cae, por motivos imponderables, en el olvido, en tanto que otra, de méritos intrínsecos menores, perdura y se transmite de generación en generación».

Si por el Padre Donosti sentía Isidoro una admiración muy propia de todo aquel que sabe reconocer la gran dosis de poesía que encierran sus deliciosos *Preludios Vascos* para piano, no escatimaba sus elogios a

dos compositores actuales, Garbizu y Escudero, a quienes, en nuestro ambiente enrarecido musicalmente por circunstancias muy especiales, no se les hace la debida justicia —pues justicia es justipreciarlos— interpretando sus obras en momentos oportunos.

Sobre el tema de la historia musical vasca, es de tener en cuenta el trabajo publicado por Fagoaga en *Eusko Yakintza* (vol. III, 1949), con el título de *Músicos argentinos de estirpe vasca*. Parece increíble que, incluso en el Nuevo Mundo, el alma musical del vasco llegara a manifestarse en tantas personalidades de relieve, y ello desde la magna expedición de don Pedro de Mendoza a Buenos Aires, en 1536, en la cual se hallaba Fray Juan Gabriel Lazcano que no tardó en fundar, en la efímera ciudad de Santa María del Buen Aire, una escuela de canto y música, la primera de ese género en todo el continente americano.

Luego viene la reseña de ciertas personalidades oriundas de nuestro país que se distinguieron por su afán de enseñar canto y baile, lo mismo en las riberas del Plata que en las Reducciones jesuíticas de Guaraníes, «cuyos componentes tienen lindas voces... y así cantan muy bien, con mil tonadas y cantares devotos y de noche acabando de rezar en sus casas suelen cantar que no parece sino un paraíso», al decir del P. Pedro de Oñate, gobernador general que fue de los jesuitas rioplatenses, en 1617. Nombres como los de Juan Goiburu, Antonio Amuchategui, Juan de Sarricoles, Francisco de Saravia, Antonio Aranz, Eusebio Unanue, José Zacarías Corroarín y otros más, aparecen en la reseña dedicada a dar a conocer, en la primera parte del trabajo de Fagoaga a la intervención de eclesiásticos de origen euskaldun, en favor de la música en sus diversas modalidades, entre los años 1536 y 1810, es decir, hasta la extinción de los Virreinos españoles.

Ya a partir del siglo, aparece Amancio Alcorta, el primer argentino que escribió composiciones de inspiración indígena, siendo como era senador y miembro de la Junta de Crédito público. Otro nativo de Buenos Aires, de ascendencia vasca, Juan Pedro Esnaola, persona acaudalada, se interesó por la música, no sólo como compositor y excelente pianista, sino también como benemérito fundador de la primera escuela de música de la provincia de Buenos Aires. Otro buen compositor argentino fue Juan Bautista Alberdi, «autor de minués y vales que se distinguen por la naturalidad y donaire de los giros, por la sencillez de la armonía, por el tinte melancólico criollo y lo delicado del sentimiento».

Con Julián Aguirre, nacido en la ciudad de Buenos Aires en 1869,

comienza la época de los compositores y ejecutantes contemporáneos, entre los cuales hubo de distinguirse Alberto W. Alcorta, virtuoso del teclado y fundador de los conciertos sinfónicos del Conservatorio y de la Biblioteca Nacional. Por su parte, Floro M. Ugarte, discípulo en París de los maestros Pessard y Lavignac, ocupó durante varios años el cargo de director artístico del Teatro Colón, antes de que se le nombrara presidente de la Sociedad Nacional de Música en la ciudad de Buenos Aires.

Finaliza la nómina de músicos de estirpe vasca en la Argentina, con el nombre de una mujer, Ana Carrique, concertista aplaudida tanto en América como en Europa, y autora también de obras musicales sobre temas del cancionero popular, «inspirándose en ellos para estilizarlos y crear para ellos el clima anímico que requieren».

BAROJA Y UNAMUNO

Entre los escritores vascos que se distinguieron en lengua castellana, Fagoaga se fija preferentemente en Pío Baroja, Miguel de Unamuno y Francisco Grandmontagne. A Baroja le tiene dedicados cinco capítulos de su libro *Unamuno a orillas del Bidasoa y otros ensayos*. En el primero de ellos evoca el establecimiento de la familia de los Baroja en Itzea, es decir, en Alzate, que es donde, a partir de 1912, inició Pío su serie novelada «Memorias de un hombre de acción», cuyo protagonista es Eugenio de Aviraneta, antepasado del autor. Años dolorosos para toda la familia Baroja fueron los de la guerra civil, dividida como estuvo, unos en Madrid y otros en Vera. En sus *Memorias*, escritas con el escrípulo único de la verdad, Julio Caro Baroja evoca el drama de las dos zonas, con sus extremismos despiadados, propios de toda contienda fratricida. A su vez, Fagoaga señala la estancia del novelista en París, «donde vivió en la Ciudad Universitaria en compañía de estudiantes extranjeros y poquísimos connacionales, pasando privaciones de toda laya... Allí lo visitaba yo y dábamos, como en nuestros veranos de Vera, largos paseos por los suburbios de la ciudad o visitábamos el Jardín de Plantas, así llamado porque se encuentran en él los animales... Pero ahora, el buen don Pío apenas silbaba o canturreaba. Para empeorar la situación, llegó la otra brutal catástrofe: la segunda guerra mundial. Durante esos años vivió casi exclusivamente del producto de los artículos que, por invitación de Fernando Ortiz de Echagüe, escribía para «La Nación», de Buenos Aires».

Si apreciaba la vena novelística de Pío, no sentía menor admiración

por el genio pictórico de Ricardo Baroja, admiración que se traducía en la satisfacción que tenía en poseer varios lienzos de él, uno de ellos expresivo en sumo grado: «El fusilamiento de la maestra de Oscoz», un episodio trágico de nuestra guerra. De la madre de los Baroja, hablaba siempre Isidoro con devoción, doña Carmen, de la cual su hijo Ricardo ha dejado un retrato conmovedor, en el cual aparece de perfil, con gran finura de rasgos femeninos y en una luminosidad que sólo un hijo puede vislumbrar en el semblante de su madre.

Las ideologías que pudo expresar Pío Baroja a lo largo de su vida, oponiendo, por ejemplo, germanismo a latinidad, actitud que luego, en la segunda guerra mundial, hubo de rechazar totalmente, no interesaban a Fagoaga. El mismo Pío, al hablar de su obra *Juventud y Ego-latria*, la califica de «libro áspero y violento que quizá tenga algunas cosas buenas y otras exageradas y un poco absurdas». Pero lo que sí admitía de Baroja eran sus prevenciones contra la política, pues las más de las veces ha sido «un juego sucio de compadres»: «Si alguna vez me he asomado a la política, decía Baroja, ha sido por casualidad, como puede uno entrar en una taberna o en un garito a ver qué sucede... Los que más influencia han tenido en las tendencias revolucionarias han sido los señoritos, los «pollos» de la burguesía, los chulos del pueblo, los ateneístas y maestros de escuela», en general, seres totalmente extravertidos de catadura mediocre...

Con relación a Miguel de Unamuno, tampoco Isidoro daba preferencia en él a las diversas filosofías, desde Kant hasta Kierkegaard, que hubo de reflejar en sus escritos. Le interesaba el poeta y también su correspondencia con personalidades nacionales y extranjeras de su tiempo. Un libro que me prestó más de una vez y se publicó en la Argentina, encierra las cartas con el doctor Areilza, de Bilbao, y un antiguo seminarista navarro, Ilundain, residente en París, de tendencias anarcosindicalistas. En sus epístolas a ambos correspondientes, Unamuno no disimula sus inquietudes religiosas y los libros que encarga a Ilundain —cada vez que consigue economizar unas cuantas pesetas— pertenecen a autores de la más auténtica espiritualidad francesa, iniciada con Descartes y Pascal y continuada por Henri Bergson y sus discípulos.

Uno de los libros preferidos de Fagoaga y al cual dedicó un hermoso artículo en «la Prensa» de Buenos Aires, es el que contiene el intercambio de cartas entre Unamuno y Maragall. La comunicación epistolar partió del escritor catalán, a raíz de la publicación del libro de Unamuno: *Tres ensayos (Adelante, La ideocracia y la Fe)*. Muchas fueron las cartas recibidas en esa ocasión por el autor, pero la que más agradeció

fue la de Maragall. Se lo dice abiertamente en su respuesta del 6 de junio de 1900, advirtiéndole que entre los poetas de su preferencia se hallan él, Maragall, Verdaguier y el portugués Guerra Junqueiro. Podrá parecer extraño que un escritor tan notorio en lengua castellana como Unamuno, diera tanta estima a poetas de lengua catalana y portuguesa. La respuesta nos la da él mismo cuando dice que Castilla no le ha entrado por la literatura, sino «por su campo, por su cielo, por sus frutos, por sus hombres. No la he conocido en sus escritores, sino en ella misma, inmediatamente».

En su *Diálogo a orillas del Bidasoa* refiriéndose concretamente al caso de Ricardo Wagner, Unamuno resalta, con exceso, las cualidades poéticas del músico, ya que, según él, «la música de Wagner es, precisamente, el elemento disolvente y perturbador del auténtico drama wagneriano... porque Wagner fue sobre todo poeta. Nació bajo el signo de varias Musas, pero la que más y mejor le moldeó su espíritu fue la Poesía». No parece que Isidoro llegara a convencerle cuando hacía valer argumentos de peso para justificar la fusión de las tres artes, la poesía, la música y la danza, no sólo en la tragedia griega, sino también en el teatro lírico contemporáneo.

En el ensayo titulado *El diálogo imposible*, Isidoro establece un contraste entre la poesía de Unamuno y la de Francis Jammes. Ambos escritores coincidieron una vez en el comedor del Hotel Broca de Hendaya, que es donde se alojaba el vizcaíno durante su destierro. Se miraron con curiosidad, pero no entablaron diálogo, y fue mejor así, porque en modo alguno se hubieran entendido. Para el autor de las *Geórgicas cristianas*, la vida, captada con un sentido franciscano, algún tanto panteísta, es un goce, sobre todo en un paisaje como el de Hasparren, donde cabe percibir «el lenguaje de las flores y las cosas que callan». En cambio, para Unamuno el correr de los años implicaba una tensión creciente de inquietud metafísica:

*Nacer fue mi delito,
nacer a la conciencia,
sentir en mí el mar de lo infinito
y amar a los hombres...;
pensar es mi castigo.*

Termina Fagoaga el ensayo dedicado a los dos poetas, el bucólico y el existencialista, con las siguientes palabras: «Los restos mortales de Jammes descansan en un camposanto que es un jardín florido en un

paisaje riente de suprema serenidad, entanto que, para el cuerpo yacente de Unamuno, sólo existe la tierra amarillenta, seca y dura de Castilla, tierra sobre la cual cada atardecer refulgen los rayos solares con tenaz insistencia, antes de abismarse en la oscuridad de una noche friamente estrellada».

FRANCISCO GRANDMONTAGNE

Fagoaga tenía que verse inducido a evocar la figura de Grandmontagne, dedicándole varios artículos, por la razón fundamental de que la carrera literaria del escritor ondarribitarra tuvo una trayectoria algún tanto semejante a la suya. Educado por su tío, en Fuenterrabía, Claudio de Otaegui, «maestro de escuela de día y poeta a toda hora», como él gustaba de autodefinirse, el sobrino emigró a América, siendo un mozalbete, para emplearse en una pulpería, en pleno ambiente pampero, hasta que, por ciertos azares que, en definitiva, responden a la valía de la persona, llegó a ocupar, lustros más tarde, uno de los puestos de mayor jerarquía en las filas del periodismo hispanoamericano. Todo eso ha sido glosado en buen número de artículos por cronistas nacionales y extranjeros y, «mejor que nadie, por el propio interesado, quien, con su asidua colaboración en órganos periodísticos de la importancia de *La Prensa*, *La Nación*, *Caras y Caretas*, *La Baskonia*, *El Sol*, de Madrid, y sobre todo en la admirable trilogía que forman sus novelas *Teodoro Foronda*, *La Maldonada* y *Vivos tilingos y locos lindos*, nos ha descrito con humor y galanura su odisea, pintándonos de paso un cuadro vívido y completo de la sociedad argentina de su tiempo».

Hablando de sí mismo, de su «vocación» de escritor, que hubo de imponerse y sobreponerse a su «profesión» de cantante, Isidoro escribe las siguientes líneas que equivalen a una confesión: «Uno de los casos de vocación más irreprimible y avasalladora que personalmente me ha sido dado comprobar y que he seguido a través de toda una vida es el de un cantante que... nunca quiso serlo. Desde la adolescencia descubrieron una voz-cantante y le inscribieron en la escolanía de su pueblo natal. Sin embargo, él prefería escribir sonetos —¡cojos, claro es!— que publicaba en la hoja mensual del colegio. Luego, ya en Buenos Aires, empleado en una ferretería de la Plaza del Once, escribe en las revistillas de la colectividad emigrada, pero sus compañeros le constriñen a que le oigan el tenor Constantini y el barítono Tita Ruffo, celeberrimos cantantes que actuaban en el Teatro Colón... Una vez

lanzado en el torbellino de la farándula se consagra a un repertorio difícil, más dramático que vocal... y entre temporada y temporada publica en diarios italianos artículos sobre los más diversos temas, primando los de carácter artístico. A los cuarenta años, en la plenitud de sus facultades vocales y escénicas, abandona la carrera. Ha reunido un discreto capital que le permitirá vivir decorosamente y quiere consagrarse de lleno a las letras, aunque éstas le produzcan en veinte años de emborronar cuartillas, menos que lo que le abonan por una sola representación. Y así sigue para honda satisfacción de su espíritu y desdicha, también, para su familia».

Para que la semejanza, no ya en lo artístico, pero sí en lo periódico y literario sea mayor, ocurre que Fagoaga publica en *La Prensa* de Buenos Aires, a lo largo de diez y ocho años, y ello cada mes, un artículo lentamente elaborado, que abarca una página del número dominical, con reproducción de grabados y fotografías. Y para colmo de parecido, durante los doce últimos de su existencia, lo hace desde la ciudad de San Sebastián, como lo hiciera Grandmontagne, que es a donde regresó en 1905 como un «americano» más, para casarse y formar hogar: «No se casó con la sobrina, como era costumbre tradicional en todo indiano auténtico, pero sí con la sobrina de un amigo suyo. Era ella guipuzcoana como lo fue su propia madre y guipuzcoanos o, mejor dicho, donostiarra fueron también los dos vástagos, hijo e hija, que hubo de ella».

Del prestigioso escritor D. Ricarlo Rojas, autor del *Retablo español*, son las siguientes líneas dedicadas a Grandmontagne como hombre de letras: «Su experiencia de indiano, su vida austera, su talento lúcido, dieron a Grandmontagne en su patria, cuando a ella volvía, justo prestigio y posición singular. Informaba a Buenos Aires sobre lo español con discernimiento de criollo y escribía en la prensa madrileña con criterio tan nuevo, que, desde la llegada, se destacó en la generación del 98 como una de las figuras eminentes... Después del almuerzo pasamos el río Urumea y fuimos a contemplar, fuera de la urbe cosmopolita, algunas viviendas rústicas y limpias, donde los vascos labradores y pastores conservan sus primitivas virtudes... Así vi en su propio vivero la fuerte raza que dio a la Argentina tantos fundadores de pueblos, de estancias y de hogares».

En la noche del 8 de junio de 1921, por iniciativa de un grupo de escritores y de artistas, se ofreció al ilustre hijo de Fuenterrabía un agasajo en el famoso mesón madrileño del «Segoviano». En el «Cédula para

el convite», entre otros conceptos ponderativos, se podía leer lo siguiente: «Nos honramos colocando de Anfitrón a don Francisco Grandmontagne Otaegui, nuestro Adelantado Mayor en las Indias. En él celebramos ingenio felicísimo que ha conducido el habla castellana a términos de fluencia, vigor, galanura y donaire dificultosos de emular».

LA R.S.V. DE AMIGOS DEL PAIS

Es evidente que a un espíritu como el de Fagoaga, abierto a todo lo que en nuestro país ha representado nobleza de alma en el quehacer artístico y cultural, no podía dejar de atraerle la figura del eximio conde de Peñafloía y la de los demás Caballeritos de Azcoitia. Ya en su trabajo sobre la *Opera Vasca* destaca las circunstancias similares —con una diferencia de dos siglos— en que surgieron el melodrama italiano en la *Camerata fiorentina* y el primer ensayo músico teatral en 1764, por obra y gracia de don Xavier María de Munibe, con *El borracho burlado*, cuyas representaciones tuvieron lugar en la Sala Consistorial de la villa de Vergara, los días 12 y 14 de septiembre del año precitado. Los intérpretes principales fueron: María Josepha de Munive, Marianita Balzola, el propio conde Peñafloía, el célebre fabulista Félix de Samaniego, Pedro de Mugartegui y otros socios cofundadores. En el Registro del Concejo de Vergara (Folios 94-121) se da cuenta del éxito rotundo, sobre todo, de la segunda representación en que «los señores actores se excedieron a sí mismos, dando a la pieza tan noble alma y tanta propiedad, así en lo representado como en lo cantado, que los vítores y aclamaciones del concurso fueron tan desmedidos que gritaban las gentes sin libertad».

Entre los miembros de la Sociedad que merecieron, de parte de Fagoaga, un artículo en «La Prensa» de Buenos Aires, figura Manuel Ignacio de Altuna y, de un modo más concreto, la amistad de esa personalidad de nuestro país con el filósofo ginebrino, Juan Jacobo Rousseau. El primer encuentro entre ambos tuvo lugar en Venecia, cuando Rousseau desempeñaba el cargo de secretario de M. de Montaigu, embajador de Francia en la capital de la Serenísima república. Los diplomáticos y las personas de distinción se reunían en los salones de la residencia del Dux, dando preferencia a los conciertos, algunos de los cuales fueron dedicados a las «Musas galantes», escritas por Rousseau y fueron interpretadas «no sin cierto éxito, ya que tuve la satisfacción de verlas ejecutadas por una admirable orquesta y bailadas por una tal Settina...».

Más tarde, ambos personajes volvieron a encontrarse en París, pero en condiciones tales, para el ginebrino, que, a falta de recursos para tener alojamiento propio, tuvo que aceptar el que le brindara Altuna en su misma casa. La admiración que expresa Rousseau en sus «Confesiones» acerca de su amigo y protector, no tiene límites: «Es uno de esos hombres que sólo España produce y de los cuales produce demasiado pocos para su gloria. No conocía esas pasiones violentas comunes a su país; la idea de venganza no podía penetrar en su espíritu. Las llamaradas de virtud que atizaban su corazón no permitían que despertaran las de los sentidos. Fuera de mí, nadie he conocido tan tolerante como él. Que su amigo fuera judío, protestante, turco, devoto o ateo, le inquietaba poco, con tal de que fuese ante todo persona honrada. Resulta casi imposible que se pueda compaginar tanta distinción de espíritu con una distribución del tiempo llevada a detalles extremos. Repartía y fijaba previamente el empleo de su jornada por horas, cuartos de hora y minutos y seguía esa distribución con tal escrúpulo, que si la hora hubiera sonado mientras leía una frase, hubiese cerrado el libro antes de acabarla. Tenía horas para la reflexión, para la conversación, para el oficio y la misa o el rosario, para el filósofo Locke, para la música, para la pintura, para las visitas». Luego traza los rasgos físicos de su amigo y dice que su tez es sonrosada y su cabello castaño «con un cuerpo bien proporcionado, formado para albergar a un alma de elección».

Sobra decir que el afán de instruirse que poseía Altuna pudo hallar las mejores oportunidades en la capital de Francia, pero, desgraciadamente, le ocurrió lo que al primogénito de Peñafloreda, que, cuando mayores servicios podía esperarse de él en bien del país, murió en temprana edad, sin poder realizar su vocación de hombre de bien. Cuando se enteró de ese fatal suceso, escribió Rousseau estas palabras de hondo pesar: «Se diría que tan sólo alcanzan éxito en este mundo los negros designios de los malvados y que los proyectos de las personas esclarecidas nunca llegan a feliz término».

Para Isidoro Fagoaga fue un honor que apreció en su justo valor el ser nombrado socio supernumerario de la R.S.V. de Amigos del País. Todos los años asistía, con ilusión, a la asamblea general que tiene lugar en el palacio Insausti de Azpeitia, y es grato señalar que el homenaje que le rindieron sus amigos y admiradores en la ciudad de San Sebastián, tuvo lugar en la biblioteca de la benemérita Sociedad, con la intervención de don Alvaro Valle de Lersundi y la pre-

sencia del señor obispo de la diócesis, don Jacinto Argaya y del padre Errandonea, ambos conterráneos del homenajeado.

Fagoaga prestó su colaboración en el Boletín de R. S. Vascongada, y uno de sus trabajos, sobre un navarro ilustre del siglo XVI, Huarte de San Juan, precursor de la psicología moderna, fue traducido al euskera por el excelente escritor y académico don R. Bozas Urrutia. Asimismo, otro escritor de primera fila, Yon de Echaide, dio a conocer, en lengua vernácula, en la revista «Egan», varios escritos de Fagoaga publicados previamente en «La Prensa» de Buenos Aires.

CONFERENCIAS

La primera conferencia de Fagoaga tuvo lugar en uno de los paraninfos de la Sorbona de París, sobre el tema tan sugestivo del *Cancionero Vasco*. A la sazón se hallaba de rector en la Universidad parisiense el catedrático P. Sarraih, distinguido hispanista, autor de un valioso estudio sobre la España del siglo XVIII, en el cual da cuenta de la labor de las «Sociedades económicas» que se fundaron en varias provincias españolas y de las cuales el iniciador auténtico fue Xavier de Munive, conde de Peñaforida.

De esa primera actuación suya conservó Isidoro un gratísimo recuerdo, ya que la parte interpretativa corrió por cuenta de un excelente melómano, amigo suyo, Legarralde, de Hendaya, promotor de cuantas actividades artísticas y culturales se han desenvuelto en el ambiente de los residentes vascos en la capital francesa.

Un resumen de esa conferencia tuvo la oportunidad de darla a conocer en Tolosa, en el acto de presentación del «Certamen de canción vasca para masas corales», en 1975. Desde Juan Ignacio de Iztueta hasta el Padre Riezu, autor de un minucioso libro titulado *Nafarroako Euskal-Kantu zabarrak*, destacando la labor de Charles Bordes, Rodney Gallop, Francisque Michel, R. M. de Azkue, el Padre Donosti y Madina, hace la apología de la «pléyade de musicólogos que emularon a los buscadores de refranes y leyendas y se dieron a coleccionar las inspiraciones musicales de la musa popular». Su intervención en la antigua capital foral, concluía con la melodía tan sencilla que decía así:

*Nik badut maitetño bat, oi bena nolako?
Ez da ttipi, ez handi, bai bien arteko
Begie polita du, dena amorio;
Biotzean sartu zaut, ez haut ialgiko.*

Esos versos, dichos con emoción, ante un público escogido, fueron su último obsequio galante a la mujer vasca...

En Bayona, por invitación del presidente de «La Société des Sciences, Lettres et Arts», en el ámbito del Museo Vasco, dio una conferencia sobre *Pierre Garat, le Chanteur* (1783-1823) y luego otra cuyo tema fue *La musique représentative basque*. Ambas conferencias fueron pronunciadas en lengua francesa que Isidoro dominaba bien, aunque no con la perfección de la italiana. La agrupación que intervino para ilustrar la segunda conferencia fue la que a la sazón dirigía en Biarritz el inolvidable presbítero guipuzcoano D. Gelasio Aramburu, persona de unas dotes musicales y humanas excepcionales. Creemos conveniente indicar los fragmentos de óperas que se cantaron esa ocasión:

GUERNICA (de Paul Vidal)

Prière a la fiancée, par Mlle. Larre, mezzo-soprano.

MAITENA (de Colin et Décrept)

Duo de soprano et ténor, par Mme. García et M. Elizondo.

Romance de ténor, par M. Elizondo.

Choeur des Moissonneurs, par la Chorale «Sine Nomine», sous la direction de Mr. l'Abbé Aramburu.

PERKAIN (de Jean Poueigh)

Pastorale du Chevrier, par M. Eizaguirre, baryton.

Duo de soprano et baryton, par Mme. Efimowsky et M. Martinet.

Choeur final du troisième acte, par la Chorale «Sine Nomine», sous la direction de Mr. l'Abbé Aramburu.

YOANA (de Laurent Bossières)

Duo de soprano et de ténor, par Mme. Efimowsky et M. Sesé.

Romance de ténor, par M. Duhaldeborde.

Lamento de baryton, par Mr. Martinet.

Aria de Yoana, par Mlle. Larre, mezzo-soprano.

Au piano: Mlle Mady Galtier.

Después de la conferencia y la interpretación de esas interesantes obras musicales, el presidente de la citada Sociedad bayonesa, pronunció las siguientes palabras: «Monsieur de Fagoaga a mis dans la brillante causerie que nous venons d'entendre la compétence d'un grand artiste, le charme d'un agréable conférencier et le coeur d'un basque. Souhaitons que ses vœux se réalisent, c'est à dire que le théâtre lyrique

prenne, dans le folklore euskarien, la place qui lui est dûe et conquière une juste faveur sur la scène municipale bayonnaise».

Durante su estancia en San Sebastián, Isidoro dio dos conferencias sobre su viaje a Bayreuth, después de un recorrido estival por Alemania, en 1928. La primera de esas conferencias tuvo lugar en el salón de actos del Centro Cultural-Ateneo y la segunda, en la sala de conciertos del Conservatorio Municipal.

El 8 de mayo de 1966, invitado por el rector del centro de estudios de la antigua Universidad de Oñate, acudió para hablar sobre «Victor Hugo y el País Vasco». Este trabajo constituye el primer capítulo de su libro *Los poetas y el País Vasco*, en el cual van incluidos otros dedicados a Pierre Loti, Edmond Rostand, Francis Jammes y, el último capítulo, a Iparragirre.

La última intervención suya ante un público donostiarra fue quince días antes de su fallecimiento, cuando nada en su aspecto exterior hacía prever un desenlace tan rápido. Por invitación de la asociación «Alargunak» versó sobre Cristina de Arteaga como poetisa, hace muchos años de eso, antes de que entrara en el claustro, pues hoy es abadesa de un convento de benedictinas de Sevilla. Los poemas de Cristina son desgarradores, pues todos ellos tienen como tema único, un amor imposible, un drama de juventud, sentido y expresado con genial patetismo. Hallándose en Buenos Aires tuvo la oportunidad de exhibir esa conferencia, no ya ante unas viudas entradas en años y de vuelta de cualquier forma de romanticismo, sino ante un auditorio más heterogéneo, donde acaso podía repetirse el caso, no muy raro, de la hija de los duques del Infantado. Mucho se fantaseó acerca del personaje, acaso real, que motivó una forma de inspiración que encajaría en la «agonía» de Bécquer expresada una y más veces en sus *Rimas*:

*Al brillar un relámpago nacemos
y aun dura su fulgor cuando morimos;
¡tan corto es el vivir!
La gloria y el amor tras que corremos
sombros de un sueño que perseguimos;
despertar es morir.*

En el ciclo de conferencias que se dieron sobre temas vascos en el Ateneo de Madrid, en la temporada 1974-1975, y en la cual tomaron parte personalidades muy destacadas de nuestro país, la última en mayo de 1975, correspondió a Isidoro Fagoaga quien versó sobre Míguel de

Unamuno, por quien siempre sintió una cierta preferencia no disimulada. Hubo mucho público y sobra decir que pudieron seguir el desarrollo del tema con verdadero placer, pues la dicción de Isidoro siempre resultaba perfecta.

No podemos dejar de señalar el homenaje póstumo que se tributó a la memoria de Isidoro Fagoaga, poco menos de dos meses después de su fallecimiento, el 9 de mayo en el salón Novelty de San Sebastián. El acto corrió por cuenta de la Asociación «Alargunak» y en él intervino el «Conjunto Barroco», ofreciendo un repertorio de la más escogida calidad. No dejaron de interpretarse dos fragmentos de Amaya: *Agur Illargui* (sólo de Amagoia) y *Barre ixeka itza* (sólo de Amaya), cantadas respectivamente por Mirentxu Iturrizaga y Tere Ceberio. Previamente, el escritor donostiarra Miguel Pelay Orozco, con la elegancia de estilo y de sentimientos característicos en él, habló de «Fagoaga y el amor al País», haciendo ver cómo, a lo largo de su carrera, el gran artista que fue Isidoro no cayó en la vulgaridad de un cosmopolitismo exangüe, sino, todo lo contrario, supo mantener su raigambre de euskaldun, con el celo de un auténtico bidasotarra.

Valiéndose del magnetófono que registró la última conferencia de Fagoaga sobre Cristina de Arteaga, pudimos oír, no sin emoción, su propia voz, y es de justicia señalar que, en esa ocasión, los poemas fueron leídos por doña Herminia Laborde de Arbide, con el patetismo y la gracia que sólo puede imprimir a la lectura una excelente cantante.

EL TEATRO POR DENTRO Y OTROS ENSAYOS

El último libro de Fagoaga —el sexto de la serie de estudios de crítica literaria y artística —lleva por título *El teatro por dentro* y fue publicado en la Editorial «La Gran Enciclopedia Vasca», de Bilbao, en 1971. Se trata de una visión introspectiva, llevada a cabo con gran agudeza, por quien actuó en escena en las mejores condiciones para conocerla. A la experiencia del actor se añade la erudición del escritor, lo cual hace que la obra posea, dentro de su gran amenidad, un alcance didáctico incuestionable.

Cuando una persona ha vivido intensamente aquello de que habla o escribe, cada una de las facetas de lo que dice, adquiere un relieve de gran interés. Por ejemplo, cuando Fagoaga habla de un Gayarre, un Fleta o un Gigli, lo hace como un técnico que enjuicia con toda serenidad y gran conocimiento de causa todo lo que concierne a la voz y al repertorio de los más grandes artistas. Otro tanto ocurre cuando se

adentra en los entresijos de la vida teatral, como escena y sala de ópera, y nos dice lo que era un ensayo bajo la batuta de Toscanini, o la hegemonía del empresario italiano e incluso la constitución de la «claque» u otras particularidades de gran valor documental e ilustrativo.

Es indudable que podía haber aprovechado esa coyuntura para exhibirse en su propia biografía, pero la verdad es que no lo hace más que incidentalmente, muy de pasada, en tres capítulos de su libro: *Los azares de la vocación* (cap. XVI), *Las vicisitudes de un neófito de arte* (cap. XX) y *Una lección de María Barrientos* (cap. XXVI). En lo que a la vocación se refiere, si es cierto que se requieren ciertas predisposiciones innatas para alcanzar metas difíciles, también es cierto que nunca se llega a la cumbre sin grandes esfuerzos y sin que la suerte o el azar contribuyan, de un modo u otro, a ello. A veces ocurre que en un mismo individuo se dan posibilidades extraordinarias, no ya en un sentido determinado, sino también para descollar en diversos campos de la actividad humana. Un Miguel Angel, como escultor, pintor y arquitecto, y nada se diga de Leonardo da Vinci, con su espíritu inventivo, son los más altos exponentes de esa capacidad mental en disposición de superarse en cualquiera de sus empresas. Isidoro se fija más bien en el pintor Ciceri y el cuentista danés Andersen, los cuales, habiéndose significado por sus grandes disposiciones para el canto, luego hubieron de destacarse, el primero como el más grande escenógrafo de la Opera de París, y, el segundo, como escritor de fama universal.

De Caruso se sabe que «de no haber descollado de tan soberana manera en el campo de la lírica teatral, hubiese podido aspirar a un puesto relevante entre los buenos cultores del dibujo... Al teatro le llevó el hallazgo de una voz de superlativa belleza..., pero al dibujo lo arrastró su vocación, que arrancaba de las raíces más hondas de su ser».

Y ya cuando a su propio destino como cantante se refiere, no teme decir que, si por la calidad de su voz se vio «lanzado al torbellino de la farándula, consagrándose a un repertorio difícil, más dramático que vocal, para compensar las deficiencias de su voz poco apta para los deliquios del *bel canto*, no lo hace sin que entre temporada y temporada publique en los diarios italianos artículos sobre los más diversos temas, privando los de carácter artístico». Y luego, a los cuarenta años «habiendo reunido un discreto capital que le permitirá vivir decorosamente, opta por dedicarse plenamente a las letras, aunque éstas le

produzcan en veinte años de emborronar cuartillas, menos que lo que le abonan por una sola representación».

En el capítulo en que habla de sus primeras vicisitudes de artista en el Teatro San Carlos de Nápoles, relata de un modo divertido su viaje de Milán a Roma y Nápoles, a las tres de la madrugada, en un tren mixto. Pretendía repasar la *Walkiria* y se encontró con la partitura de *Parsifal*. Luego llegó al teatro cuando apenas faltaba una hora para el comienzo del espectáculo: «Mi camarín rebosaba de gente. El empresario, nerviosísimo, me recomendaba calma; el director de orquesta y el apuntador me señalaban, con el dedo sobre la partitura, las modificaciones y cortes introducidos en mi parte; el peluquero que «descubrió» una peluca en mi maleta, trataba, a golpes de peine, de adaptarla a mi cabeza de héroe mitológico; el sastre, agitadoísimo, intentaba con una aguja de colchonero, coser en torno a mi cuerpo la piel de lobo, sin percatarse de que al mismo tiempo cosía mi propia piel...» Una vez en escena tuvo la suerte de que la soprano argentina Hina Spani, que plasmaba la blanca figura de Siglinda, le susurrara palabras de aliento en lengua castellana, y ya desde ese momento «olvidando el hambre y el cansancio, canté hasta el final del espectáculo con todo el vigor de mis hoy lejanas veinte primaveras... Aquella temporada que alcancé *in extremis*, me valió el contrato para el Teatro Regio de Parma y a continuación para la Scala de Milán y el Colón de Buenos Aires. Con el espaldarazo que significaba la actuación en estos prestigiosos escenarios se me presentaba menos espinosa la vía que conduce al Arte. Y por ello, como dije entonces, digo ahora reverente: Laus Deo!».

La lección de María Barrientos posee también una fuerza de evocación, ya que la insigne cantante hacía, con el incipiente tenor Fa-goaga, su gira de despedida de la escena en la misma compañía italiana que actuaba en las principales ciudades de España y Portugal. La lección consistió en adoctrinar al muchacho de Vera que trataba de esquivar la representación de *Auto de Berço* en Oporto ante la posibilidad de un fracaso, frente a un público «sectario, obstinadamente ciego a todo ideal artístico». Simulando él una indisposición, optaron por confiar a un «doble» —un joven portugués novato— el papel de don Juan. Entonces María Barrientos le incremó por su falta de coraje diciéndole: «la silbatina, merecida o no, es necesaria, es una vacuna indispensable en la carrera de un artista. Le obliga a hacer examen de conciencia. Los que nunca han sido silbados están expuestos a peligros mayores como son la vanagloria y la egolatría: déjate, déjate silbar, vasquito».

Dice Isidoro que esa fue la primera y única lección que recibió de la insigne cantante española: «Cuando, más tarde, al correr de los años, me fue dado observar la estulta vanidad de tanto falso ídolo, afloraba espontánea a mis labios esta exclamación: ¡Cuánta razón tenía doña María!».

El libro de Fagoaga fue justipreciado por quienes se hallaban en la mejor situación para juzgarlo. Así, dista mucho de carecer de interés el contenido de la siguiente carta dirigida por Pablo Sorozabal al autor:

Madrid 10 Junio 1971

Sr. D. Isidoro Fagoaga

Mi querido y admirado amigo,

Su libro «El teatro por dentro» lo recibí y lo he leído de un tirón. Casi no lo solté de la mano. No recuerdo haber leído nunca un libro con tanto entusiasmo, y eso que todos los suyos siempre me interesaron. No sé si al resto del público le pasará lo mismo que a mí, su lectura me ha dominado. Resulta muy ameno, además de instructivo, y su forma de escribir es tan directa, tan humana, que da gusto seguirle. Para las gentes de teatro como yo, me parece un gran libro, algo que estaba haciendo falta. Cuando cuenta cosas, anécdotas de su vida, creo que se pone Vd. excesivamente en segundo plano por causa de su modestia; pero tienen tanta fuerza de algo vivido que conmueven.

A mi entender este libro está necesitando una segunda parte en la que, sin acordarse del teatro griego ni el romano, narre Vd. su vida teatral con todos los recuerdos y opiniones, es decir, escriba Vd. sus Memorias. Serían estupendas. De Pepe Luna no sé nada directamente. El otro día me dijeron que ha embarcado y vuelve a España. Con Pepito Romeu me carteo; vive en Alicante; el mes que viene va a hacer un viaje a Italia. Yo sigo con mi «Juan José» dormido (muerto) en mi cajón, sin encontrar la ocasión de darlo a conocer. Bueno, con mi cordial agradecimiento, reciba mi felicitación entusiasta y un fuerte abrazo.

P. Sorozabal

Establecer un balance completo de los artículos publicados por Isidoro en «La Prensa» de Buenos Aires, resultaría, no ya ocioso, pero sí dificultoso, pues él no conservó más que una parte mínima de los

mismos. Diremos que su preferencia iba dirigida hacia personalidades relevantes de nuestro país, que él admiraba y pretendía transmitir esa admiración suya a un público muy extenso, cual es el de los innumerales lectores del gran rotativo bonaerense. Refiriéndose a esa valiosa colaboración del escritor bidasotarra, una personalidad tan destacada como F. Giusti, «De la Academia Argentina de Letras», tuvo a bien escribir lo siguiente: «No he de alabar aquí las características psicológicas de la raza vascongada, por ser proverbiales. Ciertamente, saberse vasco, sentirse adherido a la doble vertiente del Pirineo occidental, por el nacimiento, los sentimientos y la tradición milenaria, debe ser muy legítimo motivo de orgullo. Sin hacer ostentación de su raigambre racial, Fagoaga muestra cuán entrañablemente la siente. Sus ensayos, se han vinculado hasta el presente libro, directa o indirectamente, con hombres y cosas de su tierra. O bien los hombres a quienes recuerda fueron hijos de Vasconia: los tres Garat... y tras ellos el famoso tenor Gayarre, Sarasate, el violinista no menos famoso, Arrieta, el popular autor de *Marina*, el músico y musicólogo Hilarión Eslava, Unamuno, Baroja, Grandmogne, Maurice Ravel, el bardo Iparraguirre; o bien el afecto y gratitud del biógrafo van a los poetas que, como Víctor Hugo, Francis Jammes, Herrera y Reissig, Edmundo Rostang, Pierre Loti y otros, amaron el País Vasco».

A pesar de su avanzada edad, ya octagenario, conservaba alerta su mente para continuar prestando su colaboración en «La Prensa», lo cual, muy a su pesar, hubo de interrumpir el año 1975. Las razones que motivaron ese contratiempo, las expone un buen amigo suyo argentino, en la siguiente carta:

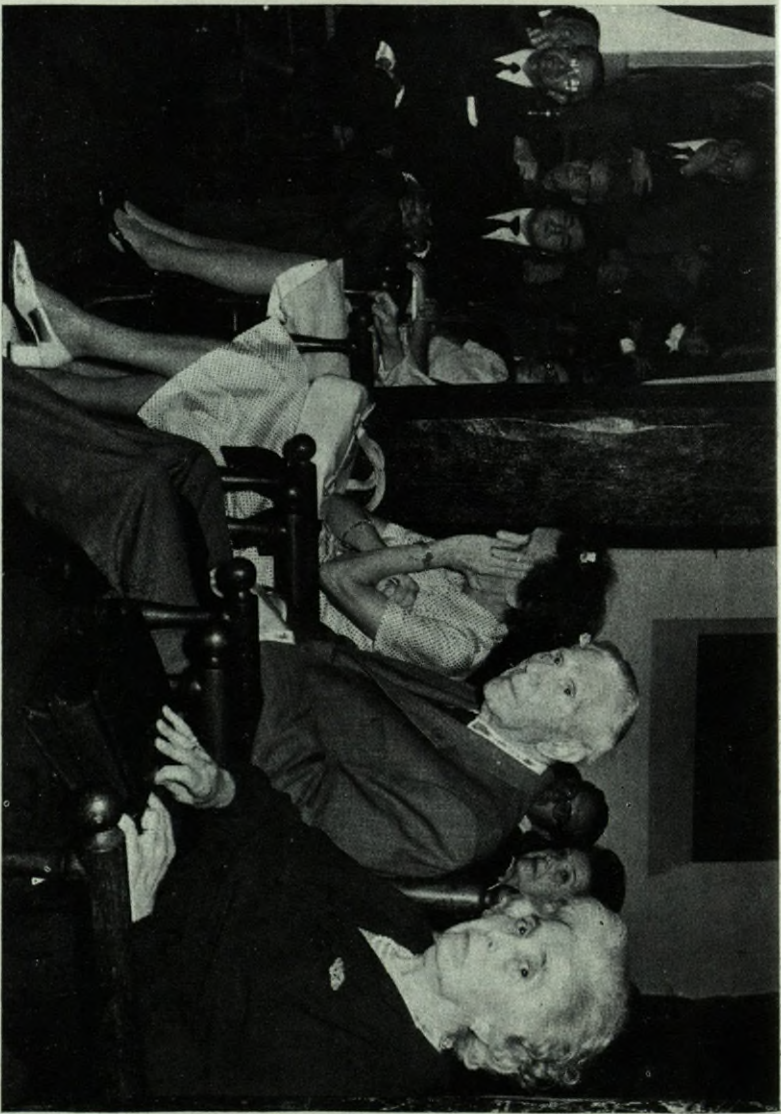
Señor:
 Isidoro de Fagoaga.
 San Sebastián. España.
 Mi inolvidable amigo,

A manera de explicación que bien se la merece usted por su calidad de colaborador del diario desde hace diez y ocho años y medio, van estas líneas en respuesta a su carta, escrita con el alma plena de angustia y que yo comparto.

«La Prensa», querigo amigo, afronta actualmente una grave crisis por el encarecimiento y la escasez de papel para diarios, particularmente el destinado a la edición dominical, impresa en retrograbado. Y, según informe de la jefatura de compras, se corre el riesgo de no poder adquirirse el



*Isidoro Fagoaga con Juan Thalamas
en la plaza de Alzate (Vera).*



Isidoro Fagoga en la sala de conferencias del Grupo «Dr. Caminos», en el homenaje a la memoria de D. Resurrección María de Azkue, presidido por D. Juan Ramón de Urquijo, director de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País.

producto, lo que importaría lisa y llanamente, la supresión parcial o total de las ediciones dominicales. Esperemos que eso no ocurra, pero cabe señalar que en la impresión de «La Prensa» está involucrado el régimen de un decreto gubernativo, lo que significa el reconocimiento oficial de los mayores costos y sin contar con el esfuerzo financiero que significa el pago anticipado para «La Prensa» que no está adicta a la «cadena periodística» del mito peroniano. Este serio problema del encarecimiento y escasez de papel y su seria incidencia en la economía del diario es una crisis de las ediciones dominicales y una de las causas también por las cuales no se ha publicado hasta ahora el trabajo del amigo Fagoaga, titulado «De los coros griegos a los orfeones actuales». Pero esperamos anunciarle oportunamente la fecha de su publicación próxima... como siempre,

*Muy cordialmente
León BORDA.*

Al no poder ya prestar su colaboración en periódicos argentinos, Fagoaga optó por enviar cada quince días un artículo para el número dominical del «Diario Vasco» de San Sebastián, lo cual continuaba haciendo cuando inopinadamente le sobrevino la muerte. Ignoro si llegó a publicar su estudio sobre los orfeones vascos, por todos los cuales sentía admiración y no dejaban de despertar en él cierta reminiscencia de tiempos lejanos. Y es que, según recordaba Baldomero Barón en su escrito necrológico dedicado a Isidoro en el «Diario de Navarra» 21 de marzo de 1976: «Fagoaga cantó en el Orfeón Pamplonés, al lado de su paisano y entrañable amigo Benjamín Sarobe, en la cuerda de tenores primeros, cuando nuestra Coral participó en el último «Concurso internacional de Orfeones» celebrado en Bilbao el año 1919, en el que el Orfeón Pamplonés, bajo la dirección del ilustre maestro D. Remigio Mújica, conquistó los tres primeros premios, el de lectura a primera vista, el de libre elección y el de la obra impuesta, como los obtuviera también en Bilbao en el concurso de 1892. Algún Orfeón contrincante protestó por la inclusión en las filas de los orfeonistas pamploneses, de Isidoro Fagoaga».

No deja de señalar el señor Barón la actuación de Isidoro en Pamplona, con la gran soprano María Llacer y al maestro Arbós en la interpretación de *La Walkiria* y *Parsifal*: «Entonces pudimos apreciar los aficionados pamploneses, en toda su amplitud, la hermosa voz de tenor dramático que poseía Fagoaga, plena y limpia en todos los registros,

brillantísimos en la zona aguda, emitida con una facilidad que parecía realizarla sin ningún esfuerzo... Hubo de aceptar un cariñoso homenaje que se le ofreció en el Orfeón Pamplonés, siendo obsequiado con un banquete al que asistieron el maestro Arbós, María Llacer, otras primeras figuras de la compañía y de la orquesta y admiradores y amigos del tenor veratarra».

LOS CUADERNOS «GERNIKA»

Si como artista y como escritor ocupó Isidoro una posición de primera fila, resultaba lógico que no quedara a la zaga en momentos en que, al finalizar la segunda guerra mundial y apareciera el país libre de la dominación nazi, se impusiese a la conciencia de algunos vascos, extraños a toda idea de bandería o de partido, el imperativo de dar testimonio en favor de todas las víctimas de nuestra guerra civil, y, de un modo especial, por las de Guernica, primera ciudad destruida por los procedimientos de la guerra total.

Esa forma de sentimiento humanitario, ajeno a todo resentimiento, odio o resquemor, se plasmó en San Juan de Luz alrededor de la noble figura de don Rafael Picavea Leguía, quien recibía en su casa a algunos buenos amigos y ya para conmemorar el octavo aniversario del drama de Guernica, organizó, con ellos, un acto público en la gran sala del Hotel de la Poste, en el mismo lugar en que la oficialidad alemana tenía su «mess» hasta pocas semanas antes.

A esa sesión conmemorativa asistieron personas de las más diversas ideologías, no ya para expresar su modo particular de pensar, sino para comulgar en el gran ideal universalista, de paz y concordia, clamado por Iparraguirre en su himno inmortal: *Eman da zabalzazu munduan frutua*. Ese fue el momento, acaso excepcional, en que, al recordar los horrores de la guerra, todos los asistentes sentían la necesidad de superar sus fobias o prejuicios individuales, a fin de poner muy de manifiesto un sentir humano, de alcance colectivo, que respondiese a lo más noble y desinteresado que llevamos en la intimidad de nuestro ser.

En el primer número de los cuadernos «Gernika» (pp. 37 y ss.) se hace una reseña de ese acto conmemorativo, señalándose la misa que se celebró, a las diez de la mañana, en el templo parroquial, seguida de la colocación de una corona de flores en el Monumento a los Muertos, ofrenda que fue efectuada por el coronel Ordoki, acompañado por

los heridos del batallón que actuó en la Pointe du Grave, uno de los últimos reductos de las fuerzas alemanas en la costa atlántica. En la sesión de la tarde, hicieron uso de la palabra, en el gran salón del Hotel de la Poste, el comandante Passicot y el capitán Aignerren, jefes de la resistencia en el País Vasco, y tanto ellos como todos los que hicieron oír su voz, sentaron y defendieron la idea de que el Arbol de Guernica debe ser, hoy más que nunca, el símbolo que asegure la unión fraternal de todos los vascos, con miras a un régimen perpetuo de paz total.

Cerró el acto don Rafael Picavea resaltando los valores morales entrañados en el espíritu de Iparraguirre, el cual debe ya imponerse a la conciencia del pueblo vasco. En esa ocasión, anunció la creación de un Instituto de extensión cultural, con el nombre de *Gernika*, en la cual la colaboración estaría abierta a toda persona de buena voluntad, dispuesta a expresar lo mejor que cada uno llevamos en nuestra alma.

A decir verdad, esa preocupación de plasmar en una publicación la acción desinteresada por un ideal de sana convivencia, venía ya preparada en San Juan de Luz por una serie de conferencias organizadas en el centro parroquial de «Gure Etxea». Se trataron temas muy diversos, lo mismo de etnología, economía, pedagogía, que de sociología, espiritualidad y arte, siempre muy al margen de cualquier ideología partidista. Fue, en realidad, una labor de Ateneo, bajo la égida de don Rafael, propulsor siempre dispuesto para toda iniciativa provechosa para el bien común. A él se debió también el que, el 26 de Abril de 1945, coincidiendo la fecha del octavo aniversario de la destrucción de Guernica, con la inauguración de la Conferencia de San Francisco para la fundación de la ONU, se enviara desde San Juan de Luz, un telegrama de adhesión a la organización de las naciones del mundo por la paz. El Secretario General de la Conferencia tuvo a bien contestar a dicho telegrama con la siguiente misiva:

*The United Nations Conference
on International Organization
San Francisco. California. U.S.A.
Le 10 Mai 1945*

Monsieur le Président,

J'ai l'honneur d'accuser réception du télégramme par lequel vous avez bien voulu transmettre au Président de la Conférence des Nations Unies les vœux que votre organisation formula pour le succès de la Conférence.

Cette preuve de l'intérêt que votre organisation prend aux travaux de la Conférence est vivement appréciée.

Veillez agréer, Monsieur le Président, l'expression de mes sentiments les plus distingués.

Pour le Secrétaire Général

T. T. Mc Crosky

Monsieur Rafael Picavea, Président de l'Association «Gernika», St. Jean-de-Luz.

El primer número de la revista «Gernika», correspondiente a Octubre-Noviembre 1945, fue costeadada y publicada por don Rafael Picavea, en una imprenta de París. En ella colaboraron con sendos artículos José Eizaguirre, Orixe, Julio de Huici, José Miguel de Barandiarán, Georges Lacombe, Isidoro de Fagoaga y Juan Thalamas. En las páginas de presentación se dice que el mote de «Gernika» no ha sido elegido al azar, sino más bien por su significación emblemática, recordando el Arbol simbólico de unas tradiciones que encajan en el postulado de *Eman da zabalzazu*, que inspiró el himno de Iparraguirre.

El primer artículo de Fagoaga en «Gernika» versaba sobre *La música folklórica vasca*, breve resumen de la conferencia pronunciada en París. En ese mismo número se daba cuenta de la estancia de Churchill en el País Vasco, en la residencia de Bordaberri, en Hendaya, después de las primeras elecciones, una vez terminada la guerra, en que salieron ganando los laboristas. El entretenimiento del ilustre hombre de Estado consistía en ir cada tarde en canoa por La Nivelle, con sus pinceles, hacia Ascain y Saint-Pé, a fin de captar en el lienzo rincones del paisaje labortano. A su regreso, al atardecer, saludaba a la gente apiñada en el puerto levantando la mano con la V formada por dos dedos, saludo que él hizo popular en tiempos en que sólo había «sudor, lágrimas y sangre».

El número segundo de los cuadernos «Gernika» hubo de sufrir un lapso de tres años antes de salir, Enero-Febrero de 1948. La razón fue que Fagoaga tuvo que marchar a Buenos Aires y el que estas líneas escribe se hallaba en tierras de Navarra, reponiéndose de su salud quebrantada en casa de unos allegados suyos en el valle de Larraun. Ese número de la revista lo publiqué yo en San Juan de Luz y cabe señalar entre otros artículos el de Juan Ignacio García Larrache, escrito en francés, sobre un tema entonces de mucha actualidad: *L'Humanisme chrétien*, en que se formula la idea de que Francia e Inglaterra, países

de raigambre democrática, puedan crear en Europa un clima espiritual apto para el desarrollo del hombre como persona cabal, en el marco de un bien común noblemente sentido y realizado. Las ideas de Jacques Maritain y Emmanuel Mounier parecían entonces, inmediatamente después de la gran hecatombe, tener que pesar mucho en beneficio del destino de los pueblos europeos. Por desgracia, no fue así, ya que ciertos existencialismos, partidarios del «absurdo» y, por lo tanto de inspiración nefasta, han podido más que cualquier atisbo de auténtica espiritualidad.

Ya en el número 5 de la revista aparece un artículo de Fagoaga, enviado desde Buenos Aires: *El arte, reflejo de la vida*, y, de ahí en adelante, a su regreso de América, puede decirse que no sólo prestó su colaboración, sino más bien su entrega total a favorecer la revista, imprimiéndole un rumbo cada vez más universalista.

En Francia, en 1949, pudimos publicar la revista en colaboración estrecha, ateniéndonos a la norma inapelable de que el nombre de Guernica tan sólo puede emplearse y barajarse entre los vascos en un sentido apolítico, pluralístico, abiertamente humano, tolerante con las ideas ajenas y respetuoso hasta el máximo con la integridad de las personas. Dondequiera que se abran las páginas de nuestra revista, siempre y en cualquier lugar se establece y proclama el *Eman da zabalzazu* en cuanto oráculo del Roble que una sola voz encierra: la primacía del factor humano, en su sentir espiritual, sobre cualquier otra contingencia que tienda a rebajar la convivencia pacífica de un pueblo malherido por más de un siglo de luchas fratricidas.

Por ejemplo, en el número 11 de Abril-Junio de 1950, en un artículo elaborado en la sala de trabajo de Fagoaga y dedicado a la memoria de don Rafael Picavea, al titular el artículo *Gernika al servicio del humanismo* decíamos que la característica esencial del pueblo vasco en su régimen de vida social milenario, se cifra en el pluralismo comprensivo y tolerante, en la conciencia lúcida de un orden institucional elaborado para la salvaguardia del hombre-vasco y en modo alguno para sentar la base de ningún caudillaje ni siquiera el predominio de una ideología abstracta y escuálida. El vasco en su vida auténticamente tradicional ha sido todo menos un ideólogo. Lo que Unamuno denominaba «ideocracia» fue un terreno vedado o cuando menos desconocido, y el día que en nuestro ambiente empezaron, en el siglo pasado, a bullir, en cerebros hipertrofiados, una sarta de conceptos abstractos, entonces surgieron las fobias, los odios y, finalmente, los encuentros cruentos en un desdichado suelo encharcado de sangre.

Ese criterio nuestro fue expuesto en una *Memoria* que un grupo de sacerdotes vascos dirigieron al Vaticano, en el cual se decía que la religión cristiana bien entendida, como un gran mensaje de paz y amor, no podía entorpecer el establecimiento entre los vascos de un verdadero «humanismo, es decir, un estado social respetuoso con el hombre y al servicio del hombre, donde éste podía desenvolverse y realizarse libremente... Y aquel antiguo humanismo del pueblo vasco llegó a formularse en un sistema jurídico indígena, que difiere notablemente del derecho romano y del germánico».

Sobre ese tema entrañado en nuestro ideal de humanidad, en el cual lo que cuenta es la primacía de lo espiritual ante el valor de la persona, y en modo alguno «las falsas ideas claras», denunciadas como tales por Pascal, el presbítero don Gregorio de Yurre, profesor de sociología en el Seminario de Vitoria declaró sin embages en las «Conferencias católicas Internacionales» de San Sebastián (Septiembre de 1948): «La eliminación del adversario no puede hacerse sin invadir la misma zona del derecho. Porque ninguna facción puede tener la pretensión de encarnar la Verdad y el Bien... La solución sólo puede hallarse en un régimen de tolerancia para todas aquellas fuerzas que sean capaces de cooperar al bien común y desenvolver sus actividades en el marco de la ley. La sociedad es una asociación y ésta supone la discusión y el acuerdo... La tolerancia tiene la misión fundamental de evitar la lucha y la violencia; de obtener un orden basado en el mutuo respeto y en la asociación de esfuerzos para conseguir el bien común. El primero que debería dar el ejemplo en ese sentido, tendría que ser el católico, y así se hallaría en situación de poder exigirlo de los demás» («Gernika», Abril-Junio, 1950, pp. 16-17).

Si hubo elementos turbios que, inspirándose en el «politique d'abord» de Maurras, obstaculizaron el movimiento «Gernika», hay que reconocer que la mayoría de la intelectualidad vasca de Europa y América dio su asentimiento y prestó su colaboración con un interés y una simpatía de todos los instantes. Más de cuarenta firmas de colaboradores benévolos, de las tres comunidades vascas, expresándose en las tres lenguas, euskera, español y francés, figuran en la colección de los cuadernos. Maestros de la categoría de Henri Gavel y Orixe, bersolaris de primera fila como Basarri, profesores del prestigio de Etienne Salaberry y Michel Etcheverry, monjes como el gran poeta Hiratzeder, actual Padre Abad del monasterio de Bel-loc, sin excluir artistas como Philippe Veyrin y académicos como Enrique de Gandía, una pléyade de escritores de alma grande tuvieron a bien estampar sus nombres en

trabajos que dicen mucho en pro del espíritu de unanimidad que pre-
valecía en la orientación de «Gernika».

Incluso personalidades del relieve de un Ricardo Rojas, prócer argentino y patriarca de las letras hispanoamericanas, tuvo a bien enviarnos unas líneas de adhesión, en las cuales venía a decir lo siguiente: «El misterio prehistórico de los vascos me ha interesado siempre. Dan fe de ello las frecuentes alusiones que, en libros y artículos, le he dedicado. Considero que los vascos son los únicos supervivientes de una raza prehistórica sin mestizaciones de moro y con una lengua no nacida del latín. Sus montes fueron el Ararat ibérico en el diluvio romano y mahometano.

«El movimiento cultural vasco, iniciado por Larramendi, José Garat y más tarde por Agustín Chao, era de pura esencia democrática, liberal y humanista. Para que no se quiebre la trayectoria de ese movimiento es necesario evitar los excesos del racismo, del nacionalismo y del estatismo que, especialmente en lo que va de siglo, tantos estragos están haciendo en el mundo.

«Esta tendencia del humanismo vasco —de lo vasco en lo universal— simbolizado en el Arbol de sus milenarias libertades, está perfectamente recogido en los «Cuadernos de cultura humanística Gernika»: RICARDO ROJAS. («Gernika», n.º 7, Abril-Junio, 1947, pp. 1-2).

El último número de los cuadernos fue publicado en Buenos Aires (Octubre-Diciembre, 1953). En el Sumario pueden verse veinticinco firmas de escritores que no cejaron en prestar su colaboración a lo que ellos consideraban como un órgano de expresión indispensable para que el hombre-vasco pudiera manifestarse con plena libertad de espíritu. Don Justo Gárate decía en ese número que «Gernika» «es única en la historia de los vascos por su tolerancia, amplitud de ideas y extensión del territorio abarcado». A su vez, don Nicolás Ormaechea, nuestro gran Orixe, exclamaba: «Triste noticia la que se me da. Se me había hecho simpática la Revista en que cabíamos peces de todos los colores, habiendo demostrado un patriotismo heroico —hasta el sacrificio— en estos tiempos metalizados. La posteridad se lo agradecerá».

La declaración del filósofo Etienne Salaberry, no deja de ser elocuente: «Ustedes han sabido suministrar una prueba con los hechos de que los vascos son capaces, desde todos los puntos del universo, de juntarse para reflexionar juntos. En un mundo desarticulado, podríamos formar un eslabón de inteligencia mutua y de paz. Me duele pensar que una intención tan noble se apague con «Gernika».

A su vez, el profesor H. Gavel nos comunicó las más sentidas palabras de despedida: «C'est avec un vif regret que je vois arriver, moi aussi, le moment où, sans doute, notre chère revue devra cesser sa publication. Du moins pouvez-vous avoir la fierté de penser que vous l'avez toujours maintenue a un très haut niveau de valeur scientifique et littéraire. Sa collection sera toujours recherchée par la suite, de tous ceux qui s'intéressent aux choses du Pays Basque, et en même temps vous avez su la garder, cette revue, de se laisser envahir par la politique, et ce n'est un mince mérite...».

El destacado escritor euskérico Andima de Ibinagabeitia, en un hermoso artículo publicado en ese número final de nuestra revista, terminaba con la siguiente lamentación: «Ez nuke nai «Gernika» iltzerik. Ez bizitza luzeena opa diot. Gure gogoetan kultur miña, euskal-miña beti ere bizi ta bizkor daramagunok bederik alkartu gaitezen, euskal lotsagabeak basamortu elkor onen erdian gure «Gernika» eta Euskalerrri osoa ere sekulako galdu ez ditezen».

Sobra decir que, además de conseguir aunar a un gran número de escritores alrededor del símbolo de Guernica, Isidoro prestó su colaboración en las hojas de la revista. Todos sus escritos versan sobre temas de cultura vasca en su proyección a lo humano y espiritual. Trátase de arte o del orden institucional, o bien de ciertas aportaciones a la cultura vasca como «El elemento vasco en la vida y obra de Cervantes» o también su estudio titulado «Apostillas al soneto de Wordsworth» —perfectamente traducido del inglés al español— siempre nos encontramos con una inteligencia abierta a realidades de gran nobleza y ecuanimidad. De su nunca disimulado fervor por Iparraguirre, al igual que lo tuvo aquel otro gran navarro que fue Julián Gayarre, son muestra los cuatro artículos publicados en sendos números de la revista, con el título de: *Un arquetipo de patriotismo romántico: José María Iparraguirre* («Gernika» n.º 22, 23, 24 y 25). Ese estudio apareció luego —aunque no íntegramente— en su libro *Los poetas y el País Vasco*. En cambio, el doctor don Antonio Arrillaga Arriola, en su magna obra: *Lo que se ha dicho de Iparraguirre*, reproduce todo el texto del trabajo de Fagoaga sin mutilaciones (págs. 323-353, Edición de la Junta de Cultura de Vizcaya, Bilbao, 1967).

* * *

Al término de este ensayo dedicado a resaltar la noble figura de Isidoro Fagoaga Larrache, después de compulsar la documentación por

él legada y que en vida la tenía sobradamente reservada, la semblanza de nuestro inolvidable amigo se nos presenta acrecentada, tanto en lo artístico, como en lo intelectual y espiritual. Es cierto que no le faltó ahínco ni perseverancia para alcanzar los mayores triunfos en el arte lírico, pero no mentía cuando decía que había seguido ese camino «sin vocación». La vida de la «farándula» nunca llegó a convencerle y lo decía y repetía sin falsa disimulación. Una sola vez, en cuarenta años, hizo oír su voz ante unos contados amigos, en villa Mariola, perteneciente, en Ziburu, a María Barrientos. Fue, sin duda, el homenaje póstumo a la ilustre cantante, con una intervención que duró unos contados minutos.

La actividad mental le resultaba más idónea, pues una inteligencia como la suya no podía permanecer inerte ni podía tampoco contentarse con simples lecturas como «pasatiempos». Necesitaba crear, dar testimonio, decir muy alto por escrito y para un público muy amplio, lo que su alma sentía ante la ejemplaridad de los hijos más ilustres de Euzkalerria, y lo consiguió, con mano maestra, mediante una colaboración de cerca de dos décadas en el rotativo de «La Prensa» de Buenos Aires.

Pero tampoco podía contentarse con esa colaboración anónima, ya que entre el escritor y sus lectores es rara la comunicación que pueda establecerse. Convencido de que la convivencia pacífica de los vascos constituye actualmente una necesidad apremiante, se identificó plenamente con el ideal de «Gernika» que, en San Juan de Luz, brotó en 1945, inmediatamente después de la marcha de las fuerzas de ocupación. En ese sentido su aportación fue decisiva —en lo cultural y también en lo económico, pues el coste de muchos números de la revista corrió por cuenta de su peculio personal.

Nadie hasta el presente ha conseguido planear espiritualmente sobre tantos intelectuales de las tres comunidades vascas, como pudo hacerlo Fagoaga. Su entrega, durante un lustro, de 1948 a 1953, fue total, y cuando algún hijo bien nacido de Euzkalerri se decida a reempezar, desde la villa misma de Guernica, esa labor de puro amor por la tierra en que nacimos, el nombre de Isidoro Fagoaga Larrache habrá de ser grabado, junto al de José María Iparraguirre, muy cerca del Arbol sagrado, al cual tan sólo podemos acercarnos con el alma henchida de sentimientos de fraternidad y de paz.