

Pablo Sarasate y el mito de Ganimédes

XOÁN M. CARREIRA

Del mismo modo que el “diabólico” Paganini fue un arquetipo del artista dionisiaco de la época del primer romanticismo, el apolíneo Pablo Sarasate (Pamplona, 10 de marzo de 1844; Biarritz, 20 de septiembre de 1908), nacido cuatro años antes de las revoluciones europeas de 1848 en el seno de una familia militar liberal, se convirtió en un arquetipo occidental del artista del romanticismo burgués para la sociedad victoriana.

Uno de los retratos más vívidos del mito viene descrito en las *Memorias* del violinista Carl Flesch (1873-1944): Sarasate fue “un fenómeno sobrenatural procedente de un país maravilloso cuyo acceso nos es negado a los comunes por toda la eternidad. De jóvenes admirábamos al españolito de ojos negros, de impecable bigote negro como el carbón y de rizado y cuidadosamente atusado cabello, igualmente negro. Era una experiencia única ver a aquel hombrecillo subir a la plataforma con genuina grandeza española, manifiestamente tranquilo, casi flemático. Después de hacer unos movimientos estereotipados, comenzaba a tocar con autoridad inaudita y, en un rápido clímax, provocaba en la audiencia asombro, admiración y el más sublime éxtasis. Por su elegante contención, eufonía y perfección técnica Sarasate representó un tipo de violinista absolutamente nuevo”.



Pablo Sarasate

©

Efectivamente, Pablo Sarasate era un violinista totalmente distinto de Niccolò Paganini (1782-1840) y poco o nada tenía que ver con su mefistofélica tradición. De hecho, nunca tocaba en público ninguno de los *24 Caprices* (1805) –su “pequeña” mano no se lo permitía ya que no abarcaba una extensión de décima– ni otras obras de Paganini, lo cual era inusual fuera del área germánica. Sarasate fue uno de los primeros violinistas en seducir merced a su sonido antes que con sus alardes virtuosísticos. Lo que fascinó de Sarasate fue su “sonido de insuperable dulzura y pureza, coloreado por un vibrato producido por un

golpe de arco sin fricción que resultaba un poco más amplio de lo habitual en la época. Su magnífica técnica, su afinación perfecta -especialmente en las posiciones altas- y su personalísima manera de tocar sin aparentar esfuerzo, como si fuera natural.” [N|2]

Otra de las novedades aportadas por Pablo Sarasate fue su tipo de repertorio que incluía, desde un momento muy temprano de su carrera, una cantidad inusitada de obras ajenas de enorme relevancia. Este es el motivo por el cual Sarasate es el destinatario de obras centrales del canon concertístico del violín como la *Scottish Fantasy* op. 46 (1880) de Max Bruch, la *Symphonie Espagnole* op. 20 (1874) de Edouard Lalo, la *Introduction et rondo capriccioso* op. 28 (1863) de Camille Saint-Saëns o el 2º *Concierto para violín y orquesta* op. 22 (1862) de Henryk Wieniawsky, entre varias docenas de composiciones de Leopold Auer, Charles Auguste De Bériot, Antonin Dvorak, Enrique Fernández Arbós, Karl Goldmark, Sir George Henschel, Jenő Hubay, Josef Joachim, Sir Alexander Mackenzie, Jan Ignaz Paderewski, Carl Reinecke, Ferdinand Ries o Ricardo Villa, entre otros muchos autores de su época.

El gran ausente de la lista es Johannes Brahms cuyo *Concierto para violín y orquesta en re mayor* op. 77 (1878) no complacía a Sarasate: “¿Cómo voy a permanecer impávido en el estrado mientras el oboe toca la única melodía de toda la composición?”, ironizaba Sarasate sobre la inadecuación del carácter del concierto brahmiano a su propio estilo como violinista. Al margen del hecho de que el *Concierto en re mayor* era una obra para Josef Joachim (1831-1907) y Sarasate como persona de carácter felino que era, siempre tuvo muy claras las cuestiones de delimitaciones territoriales, resulta del todo evidente que el cosmopolitismo y sensibilidad de Sarasate lo inmunizaban ante cualquier propuesta de tipo nacionalista como podía ser la del “Museo de la Historia de la Música” que proponía Brahms o su propio amigo el Saint-Saëns maduro. En cualquier caso, el hecho de que la enorme capacidad de adaptación de Sarasate le permitiese llegar a ser uno de los grandes protagonistas de la Belle Époque no implica necesariamente que le gustaran o llegase a aceptar del todo los cambios políticos, sociales y culturales que se sucedieron tras la victoria de Bismarck en la guerra franco-prusiana de 1870, algo que no podemos saber con certeza en tanto no dispongamos de una biografía fiable y objetiva, algo impensable mientras los herederos sigan limitando el acceso a la documentación del violinista. Existe además una dificultad añadida, que se deriva del carácter reservado de Sarasate, en cuya personalidad conviven, o más bien contrastan, el artista triunfador cuya vida parecer discurrir siempre ante los ojos atentos de sus admiradores y la enorme reserva que consiguió mantener alrededor de su vida privada, siempre filtrada por su fiel secretario e íntimo amigo desde 1877, Otto Goldschmidt.

La más fiable de las biografías del violinista es seguramente *Memorias de Sarasate* [N|3], redactada por su amigo J. Altadill poco después de su fallecimiento. Prácticamente todos los libros posteriores beben más o menos inconfesadamente de estas *Memorias*, adornándolas con leyendas de índole política y sexual que tuvieron su origen décadas después de la muerte de Sarasate. Para la comprensión de esta ficción biográfica resulta de gran utilidad *Sarasate* [N|4], la única película dedicada a la figura de Sarasate, en la que encontramos reunidos todos los mitos y tópicos del esencialismo nacionalista, el artista

mujeriego y enamoradizo, y -cómo no- el entusiasta de las fiestas pamplonicas de San Fermín, que aún hoy en día siguen reivindicando no pocos de sus biógrafos, tanto los localistas como los revisionistas.

Folleto promocional de *Sarasate* (1941)

Uno de los temas más "incómodos" de la biografía de Sarasate es el referido a su homosexualidad, que parece haberse convertido en un secreto a voces que nadie quiere tratar dentro del mundo de la música culta, mientras que sí se trata con toda naturalidad en el resto de la sociedad. O por lo menos así se puede considerar si nos atenemos por ejemplo al popular blog del diputado Jon Anasagasti [leer [El virtuoso de la izquierda](#)], quien ha dedicado una de sus reflexiones precisamente a este tema, con ocasión del centenario del gran violinista navarro, en la que reprochaba duramente la conocida homofobia de Pío Baroja. Anasagasti fue replicado por la musicóloga María Nagore, profesora de la Universidad Complutense de Madrid, quien anuncia que en su inminente libro sobre Sarasate demostrará que no sólo no era homosexual, sino que además le gustaban mucho las mujeres.

Este planteamiento sexista del tema de la homosexualidad ignora una cuestión fundamental, que Sarasate nació en una época en la cual carecía de importancia lo que alguien fuera, sino lo que representaba, cómo se comportaba. Antes de 1840 si un padre de familia se comportaba correctamente con su esposa e hijos nadie le podía reprochar que mantuviera en un piso a un amante masculino: eso era un problema privado que no afectaba a su estatus público porque él mantenía su rol de padre de familia. Tal era el caso, por ejemplo, de Franz Schubert y su círculo de amigos en Viena, quienes tras su muerte se desperdigaron y se instalaron con sus familias en diversas ciudades alemanas, y a quienes nadie les reprochó jamás sus hábitos juveniles homoeróticos.

Pero Sarasate ejerció su profesión en una nueva sociedad en la que a la gente se le clasificaba por lo que era y ya había aparecido el concepto de diferencia, que se identificaba con patología, y desde entonces comenzó a ser patológico el niño, el loco, el viejo, la mujer, el delincuente, el homosexual, el judío, etc. Lo que uno hace en la cama empieza a tener relevancia (hasta entonces el adulterio no tenía demasiada importancia mientras no complicara la herencia y no hubiera hijos ilegítimos). Aun así seguían manteniéndose ambivalencias en la sociedad, había una clara hipocresía, como lo demuestra el caso de Oscar Wilde. La homosexualidad había pasado a ser delito penal, pero a Wilde, casado y con familia, no se le condena hasta que él mismo provoca una situación social y políticamente insostenible. Y es la propia sociedad la que obliga a su esposa a divorciarse contra su voluntad, porque Wilde era un buen esposo y padre al margen de sus adulterios homosexuales. Es más, era una conducta habitual en muchos gays de la época y de las siguientes. De hecho, el que Sarasate hubiera tenido o no hijos ilegítimos, es algo irrelevante a efectos de su homosexualidad, como lo es también en el caso de Arrieta, notorio homosexual y amante de la reina Isabel II., por mencionar uno de los más conocidos miembros del círculo de amigos que se reunían anualmente con Sarasate para celebrar el San Fermín. Otra práctica habitual de artistas homosexuales en la época, y

no tan rara hasta hace pocos años, es la de casar a su secretario/confidente, y presumiblemente amante, con la pianista, como hizo Otto Goldschmidt con Berthe Marx, constituyendo así un trío inseparable que sin duda funcionó como la “familia perfecta” para Sarasate, toda vez que nunca tuvo otra.

El compositor Sarasate

Pablo Sarasate, al igual que el resto de los grandes virtuosos románticos, desde la Revolución Francesa hasta la I Guerra Mundial, componía principalmente para sí mismo, con el fin primordial de exhibir lo mejor de su técnica. La separación cada vez más radical entre las prácticas compositivas e interpretativas conllevó la pérdida de una de las tradiciones musicales más vitales de la modernidad cuyos últimos hitos fueron Bartók, Prokofiev y Rachmaninov. Tras la II Guerra Mundial, los compositores-intérpretes encontraron refugio en la música popular, singularmente en el jazz -Coltrane, Mingus, Monk, etc.- y, después de la crisis del 68 de nuevo en los nuevos virtuosos-compositores especializados en la música culta -Globokar, Holliger, Villa Rojo, etc.- o con una doble práctica -Jarret, Marsalis, Zappa, etc.- y al menos en un caso, tan deslumbrante como de frustrante brevedad, en el rock: Jimmy Hendrix.

La exhibición virtuosística se expresaba, en la tradición romántica, en tres tipos principales de composición: 1) Las fantasías y variaciones sobre famosos temas de ópera, 2) Las piezas características, de marcada emotividad y 3) Las piezas sobre melodías populares de diversos países. (El jazz mantuvo vivos los dos primeros tipos en los standard y en las baladas, respectivamente). El escueto catálogo de Sarasate contiene composiciones de los tres tipos, de las que tuvieron especial fortuna póstuma las del tercer grupo, donde la inspiración procede de Escocia, España, Italia, Hungría, Polonia, Rumanía y Rusia, los destinos exóticos de los viajeros románticos. Ya en sus últimos años de vida, el interés de Sarasate se dirigió hacia el recién descubierto repertorio de finales del siglo XVII y primer tercio del XVIII y hacia la transcripción para violín de conocidas obras del repertorio pianístico.

Al igual que en el caso de las obras “españolas” de Beethoven, Weber, Chopin, Glinka, Rimsky-Korsakov, Liszt o Saint-Saëns, nada hay de nacionalista en las “composiciones españolas” de Sarasate. Es evidente que sus fuentes de información sobre la música popular española nada tenían que ver con su experiencia personal -abandonó España a los doce años- y que estas fuentes fueron algunos de los numerosos álbumes antológicos de canciones y danzas españolas publicados por las editoriales alemanas, francesas, inglesas italianas y norteamericanas –no por las editoriales españolas que comenzaron a explotar ese mercado décadas más tarde-. Esos álbumes de moda de música exótica, utilizadas por Sarasate son muy semejantes a los que utilizó Arthur Sullivan para los brillantes números españoles de su opereta *The Gondoliers* (1889) o Edgar Elgar para su *Sevillana* (1884) para violín y orquesta, ambas contemporáneas de las *Spanische Tänze* (Edición, Berlín: 1878-82) de Sarasate.

□

Pablo Sarasate grabó en 1904 nueve placas conteniendo el *Nocturno* op. 92, de Chopin, el

preludio de la *Partita en si mayor* de Bach y siete de sus composiciones escritas en el último cuarto de siglo: *Zigeunerweisen* op. 20, *Habanera* op. 21, 2, *Zapateado* op. 32,2, *Capricho vasco* op. 24, *Capricho jota* op 41, *Miramar* op 42 y *Tarantella* op 43. Estas grabaciones, conservadas en la riquísima colección oxoniana de Raymond Glaspole son una preciosa fuente para el estudio de Sarasate, quien sigue asombrando al oyente contemporáneo.

El sello Pearl, especializado en la restauración de grabaciones pre-eléctricas, publicó en 1992 un CD (OPAL CD 9851) conteniendo estas grabaciones junto a las cinco realizadas por Joachim en 1903 y una selección de las de Ysaÿe de 1912. Este disco, considerado “imprescindible” por las principales revistas musicales internacionales y objeto de numerosos estudios académicos, no fue distribuido apenas en España en su momento a causa de las críticas despectivas publicadas en las dos revistas musicales españolas de mayor tirada, siguiendo la tradición de la crítica madrileña iniciada por José María Esperanza y Sola (1834-1905), político conservador, académico y crítico de *La Ilustración Española y Americana*, virulento detractor de Sarasate en bastantes de las ocasiones en que actuó en Madrid.

Notas

Max Rostal, 'The Memoirs Of Carl Flesch', London: Rockliff Publishing Corporation, 1957

B. Schwarz, 'Sarasate, Pablo' in 'The New Grove Dictionary of Music and Musicians', London: Macmillans, 1980

Julio Altadill, 'Memorias de Sarasate', Pamplona: Imprenta de Aramendía y Onsalo, 1909

'Sarasate', Madrid: Hispanofilms, 1941, dirigida por Richard Busch y Jean Choux, guión de Richard Busch, protagonizada por Alfredo Mayo como Sarasate y Margarita Carosio como Adelina Patti, banda musical de José Muñoz Molleda