

**RECORDANDO AL PADRE DONOSTIA**

ENRIQUE JORDA

Durante mi primer encuentro con el P. Donostia, en su *studio* de Lecároz, pude observar algunas ideas y actitudes que, con modestia y tenaz convicción, sostuvo a lo largo de nuestra amistad.

Iba yo en aquella ocasión -tras haberle presentado mis primeros ensayos de composición- a preguntarle si estimaba prudente que continuase o no mis estudios musicales o bien dedicara exclusivamente mis energías a otras que a la sazón cursaba paralelamente. Tras su alentadora respuesta sugiriendo que los prosiguiese en París le manifesté mi idea de ingresar en la *Schola-Cantorum* recordando que Usandizaga, Turina y Guridi, entre otros, habían recibido su formación en aquel centro. Su rápida reacción con un «no» vehemente fue el primer consejo estético que de él recibí y, alzando levemente la voz por vez primera durante nuestra conversación, me confió «Allá se encontraría con d'Indy que ejerció en su tiempo una muy saludable influencia pero sus ideas se anquilosaron y su actitud ante el debussismo y sus consecuencias me parece estrecha».

Si traigo a la luz estas palabras es, únicamente, porque ellas encierran dos constantes en la vida artística del P. Donostia: la atracción que la vida musical e intelectual parisiense ejerció sobre él y su inclinación hacia los conceptos estéticos de Debussy. Su admiración por este compositor fue tan profunda que en cierta ocasión que cruzábamos la Plaza del Trocadero, y señalando el cementerio que bordea uno de sus ángulos, me dijo «Lo primero que hice durante mi primera visita a París fue venir a este cementerio a rezar un Padre Nuestro ante la tumba de Debussy».

Su relación con la vida intelectual parisiense era muy ceñida. Si el P. Sertillanges con su grupo de *La Vie Intellectuelle* y Jacques Maritain figuraban entre los pensadores que citaba más frecuentemente en sus conversaciones, ello no mermaba su admiración, en ciertos aspectos, por obras de artistas poco o nada encauzados en el pensamiento cristiano. Cuando impulsado por mi entusiasmo juvenil por Jean Cocteau mi sarampión artístico me conducía a elogiar desmesuradamente lo más audaz de su producción literaria me contenía diciendo «Si, algunas de esas cosas me gustan pero lea, lea la “Respuesta de Maritain a la carta de Cocteau”» lo que no le impedía de elo-

giar, poco, después, «*Le Cocq et l'arlequin*» del propio Cocteau libro donde, a mi juicio, pueden leerse entremezclados con ciertas boutades y ocurrencias, algunos de los aforismos más acertados que se han escrito sobre la Música. Atraía particularmente a nuestro capuchino aquel párrafo donde Cocteau afirma que «Beethoven es fastidioso cuando hace un desarrollo, Bach no, porque Beethoven hace un desarrollo de forma y Bach hace un desarrollo de idea» y citaba seguidamente el paralelo literario que permite a Cocteau iluminar su pensamiento.

Esta compenetración estética con París debía lógicamente reflejarse en sus obras y proyectos. Entre estos frecuentemente he lamentado no haber podido incluir en mis programas una obra de la cual me habló repetidas veces y nunca compuso: una impresión sinfónica vasca. La concebía como «algo parecido a lo que hizo Debussy en *su Iberia* con España y en la que el fondo de la obra será el *Itxasoan*».

Entre las obras concluidas la integración mencionada le llevó a colaborar en la dignificación del Teatro Católico Francés con personalidades estelares de la talla de Jacques Copeau y Henri Gheon, entre otros, en *Les Trois miracles de Sainte Cécile*, *Le Noël de Greccio* y *La vie profonde de Saint Francois d'Assise* obras en las que destiló algunas de sus inspiraciones más densamente delicadas.

El refinamiento y la delicadeza fueron siempre elementos fundamentales en su creación. Recuerdo que al mencionarle mi admiración por la sensibilidad orquestal de su *Sagar-dantza*, que venía de escuchar en una representación de *Saski-Naski* -espectáculo en el que colaboraron prestigiosos artistas vascos- me confesó, «A mi me gusta dar siempre la nota fina» y si se le mencionaba la brillante técnica de algún pianista rápidamente venía a su memoria la frase de Debussy «¡No quiero enterarme que el piano tiene martillos!» pensando inmediatamente en la calidad sonora empero su juicio no se limitara a esta faceta.

París le ofreció igualmente otro tablero donde pudo desarrollar ampliamente otro de sus múltiples intereses: la investigación.

Largas fueron las horas pasadas en la Biblioteca Nacional y en la del Arsenal rebuscando datos y documentos concernientes principalmente al País Vasco. ¡Con qué alegría me anunciaba sus hallazgos cuando le acompañaba, descendiendo el Boulevard Raspail desde el convento de la rue Boissonade hasta el Cayre's Hotel donde generalmente se alojaba! Mas esta acaparadora actividad no le impidió ocuparse del montaje de sus obras escénicas, ni pronunciar numerosas conferencias sobre diversos aspectos de la canción popular vasca, entre otros temas, y a establecer contactos con organismos vascos como *Eskualtzalen-Biltzarra*, Eskualduna, y algunos grupos deportivos que se arracimaban alrededor del frontón y del trinquete.

De otra parte sus relaciones con los medios musicales religiosos, que fueron abundantes y profundas, sobrepasan el marco de estos recuerdos mas quiero consignarlas por las consecuencias que tuvieron en sus composiciones exclusivamente litúrgicas.

Quien por lo hasta aquí expuesto llegase a la conclusión que el P. Donostia fue un simple y exclusivo deudor a París caería en grave error. El cariñoso respeto que mostró siempre hacia sus primeros profesores bastaría para rechazar tal hipótesis, a más de sus intereses abiertos a los más diversos, amplios y despejados horizontes.

Pero la raíz más profunda de su espíritu musical convendría buscarla en el ferviente amor que sentía por su país. Conviene recordar que el P. Donostia perteneció al tipo de vasco plenamente consciente de la *totalidad* espiritual del País Vasco. Se movía tan naturalmente en los alrededores de Lecároz como entre los industriales vizcaínos o los *bordaris* de Zuberoa. Esta atrayente espontaneidad la adquirió naturalmente a través de sus conocimientos lingüísticos, sociales, folklóricos y a una espléndida facultad de adaptación que tenía su base en la modestia franciscana. Su flexibilidad le permitía observar su país desde fuera con un equilibrio selectivo y desde dentro con un conocimiento tan intelectual como visceral.

Todos estos factores nunca cristalizaron en un teoría estético-musical. Consideraba principalmente que el Arte no debe convertirse en artificio enjaulado en fórmulas, de donde quizá derivase su poca inclinación hacia formas de estructura establecida en las que el «medio» se convierte, con frecuencia, en «fin». Opinaba que el estudio de las formas clásicas debe servir para aprender en ellas el orden, el equilibrio, la realización frecuentemente perfecta de un método. Servirse de ellas para estimular la creación de otras formas *nuevas* en que resplandezcan aquellas mismas cualidades. Según él, el arte debía servir para hacer Música tan natural que en cierto modo recuerde a una improvisación, pero de tal manera equilibrada, que acuse en su conjunto y en sus detalles una perfección aún mayor que la que admiramos en los modelos clásicos. La Música debía ejercerse con espontaneidad, sin prejuicios absurdos, con alegría y libertad.