

PAPELES DEL FESTIVAL
de música española
DE CÁDIZ

Nº 2 Año 2006

En Memoria de Manuel Castillo

Director

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO

Consejo de Redacción

CANDIDO MARTÍN FERNÁNDEZ
MARÍA JESÚS RUIZ FERNÁNDEZ
JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD
MARTA CURESES
EMILIO CASARES RODICIO
DIANA PÉREZ CUSTODIO
ANTONIO MARTÍN MORENO
MARTA CARRASCO
ALFREDO ARACIL
MANUELA CORTÉS
MARCELINO DÍEZ MARTÍNEZ
OMEIMA SHEIK ELDIN
JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ VERDÚ

Secretaria

M^a. JOSÉ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ

Depósito Legal: GR - 2352 - 2006

I.S.S.N.: 1886-4023

Edita

© JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura.
CENTRO DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL DE ANDALUCÍA

MANUEL CASTILLO, LA CREACIÓN DESDE LA BIOGRAFÍA

Tomás Marco
(Compositor)

Abstract:

Manuel Castillo: Creativity from a Biographical Perspective

This article examines the relationship between the life and the musical oeuvre of Manuel Castillo, independent yet periodically intertwined. Marco analyses the impact that Castillo's profession as an accomplished pianist, with an extensive career, had on his life as a composer. He also highlights the influence of Castillo's teachers and the special relevance to creativity of a late religious vocation and its eventual renunciation.

His wide-ranging teaching efforts as professor and director of a musical conservatory also directly affected Castillo's preoccupations and creations as a composer. Equally important were his profound conception of what it meant to be Andalusian and Sevillian; his personal choice to remain in Seville rather than embark on an international career; his relations with Andalusian institutions, not always idyllic; and his quest for an essential Andalusia that transcended local and folkloric expressions.

The generation to which Castillo belonged also significantly influenced his music and played a vital part in its promulgation, further demonstrating the connections between numerous elements of Castillo's biography and his contributions to general musical thought and its expression in musical form.

La juntura de la peripecia personal de un artista y de su obra creativa es un fenómeno típicamente romántico puesto que en tal época y tendencia se estimaba que la obra era solamente el resultado de las vivencias individuales del creador y reflejaba por completo los estados de ánimo en que ese curso vital le introducía. De hecho, parecía que una vida ajetreada y llena de contraste garantizaba unos altos resultados artísticos e incluso hay casos en los que parece que un artista debe labrarse a bofetadas la propia biografía para serlo. Muchas partes de la vida exagerada de un Berlioz, o incluso de un Liszt, parecen vol-

untariamente construidas para garantizar que se trataba de artistas geniales y que el genio de su producción se justificaba por el de sus andanzas. Y por más que ello pueda parecer hoy ridículo, ese exceso de sensibilidad romántica ha pasado a la imaginaria del consumo musical (o artístico general) burgués como las peregrinas ideas de que la gran obra de arte sólo sale del sufrimiento del autor, de que para ser un gran artista hay que pasar hambre o que los compositores componen su propio réquiem.

La idea contraria, que afirmaría la total independencia entre la biografía y la obra, también se ha sostenido en otras épocas e incluso ha llevado a proclamar que todo gran arte es anónimo. Un artista, se dice, puede hacer una obra trágica estando alegre y también maravillas de humor en las más negras circunstancias. Incluso se puede hacer una misa católica siendo ferviente protestante, como hizo Bach, o un intenso *Andante religioso* como ocurre con un Bartók autoproclamado ateo. El talento y la creatividad son los únicos medios a su disposición para hacer una obra significativa que quedará a cubierto de cualquier peripecia biográfica.

Sin embargo, cualquier posición maximalista en este punto, y me temo que en casi todo, puede hacer distorsionar la realidad. Si es cierto que mucha parte de una obra artística, y en especial su valor, es independiente de lo que le pase a su creador, no lo es menos que las circunstancias en que se realiza puedan influir en la obra misma. Por ejemplo: El hecho de que Bach pasara un cuarto de siglo al servicio de la Iglesia de Santo Tomás de Leipzig no es indiferente para tener sus amplios ciclos de cantatas. Eso no afecta a su valor pero sí a que las compusiera y en tan gran número, cosa que no hubiera hecho si hubiera obtenido un puesto en una corte importante, que era a lo que inútilmente aspiró siempre. Tal vez tendríamos obras de otro tipo, incluso óperas que no creo dejara de hacer por ningún tipo de convicción estética sino porque siempre se movió en lugares donde tal posibilidad era utópica. También podemos pensar que el que un artista reciba en un momento determinado un encargo que bien pudo no ocurrir determina la existencia de una obra que incluso puede ser crucial o el que tenga que aceptar otras por motivos de simple subsistencia.

Hasta un cierto punto es pues verdad que la vida de un autor puede condicionar algunos aspectos de su obra y que, si no es entera y principalmente determinante, acaba por constituir una de sus circunstancias y como tal tiene una acción sobre la producción. Por eso, aunque no creo que la obra de Manuel Castillo hubiera sido fundamentalmente distinta de haber vivido otras circunstancias geográficas, sí pienso que la producción que nos queda, tal como es, obedece en muchos puntos a derroteros que su circunstancia vital le fue marcando. Establecer algunas relaciones entre su vida y la obra que nos ha legado es el propósito de este trabajo. Desde luego, sin ningún afán de exhaustividad ni tampoco descender a circunstancias pequeñas que podrían tener grandes resultados si nuestro análisis fuera psicoanalítico, antropológico o incluso fenomenológico. Nos vamos a circunscribir a circunstancias muy generales que a mi juicio determinan aspectos concretos, incluso amplios, de su obra. De entre ellos me voy a quedar con los siguientes: su condición de pianista, la naturaleza de sus estudios, su tardía vocación religiosa, su trabajo docente, su

situación generacional, su condición expresa de sevillano y sus relaciones con el sentir, más que con el pensar, andaluz.

Que Manuel Castillo fuera pianista es algo que influye de manera muy amplia y decisiva sobre su producción compositiva. No sólo el hecho de que estudiara el piano como un medio instrumental hacia la composición, sino que fuera pianista profesional y además de gran valía. Su dedicación pianística es decididamente vocacional, algo que era en aquella época (y me temo que aún mucho hoy día) absolutamente imprescindible puesto que la música no formaba parte de la educación de un español medio ni de las preocupaciones culturales de la mayoría de los españoles. Eso quiere decir también precoz y Manuel Castillo también lo fue puesto que sus primeros pasos pianísticos los da muy jovencito, en Sevilla, su ciudad natal, y siguiendo las directrices de Antonio Pantión.

La continuación de los estudios superiores de piano, ya en Madrid, estuvo también sujeta a decisiones importantes. De entre las posibilidades que el Conservatorio madrileño le ofrecía, Castillo no elige la más obvia, que hubiera sido la del bien conocido José Cubiles, sino que se inscribe en la clase de Antonio Lucas Moreno. Es verdad que se trataba también de un reputado concertista así como que ambos eran andaluces. Pero es igualmente cierto que representaban escuelas muy diferentes y que incluso de llevaban mal entre sí no sólo personalmente sino como entornos. Con Lucas Moreno aprenderá un tipo de técnica muy universal, aunque de corte francés, que por otra parte es lo que hubiera recibido de cualquier otro profesor español de la época, pero sobre todo la lección de cómo tocar la música de Turína, tan amplia y tan especial, aprendida directamente del Maestro de quien el pianista era un auténtico especialista y había estrenado varias obras. La consecuencia será no sólo que Castillo toque muy bien Turína sino que el resto de la música nacionalista española la hace desde ese prisma y no al revés como solía ser frecuente. Ello no quitará su aprecio profundo por la obra de Falla pero el conocimiento a fondo de Turína realimenta como retorno su propia biografía ya que en muchos puntos, y de ello fue Castillo muy consciente, el significado de la obra de Castillo es como una resonancia en su tiempo de una Sevilla actual de la misma manera en la de Turína resuena la Sevilla del suyo.

La experiencia con Lucas Moreno le lleva al perfeccionamiento en Francia. Obsérvese que no se trata de estudios regulares, ya realizados completamente en España, sino de perfeccionamiento en la misma escuela, la francesa, que ya había estudiado. Mucho se habla en las biografías de Castillo de ese período parisino con Lazare Lévy. Desde luego que le vino bien pero nótese que fueron solamente unos meses que casi le vinieron mejor para sacudirse el implacable paletismo cultural de la España de mediados de los cincuenta que para dominar un instrumento del que ya era un verdadero maestro.

Castillo ya tocaba el piano en público como profesional desde antes. Téngase en cuenta que obtiene el Premio Fin de Carrera en 1950 pero ya el 16 de Octubre de 1949 se ha presentado como pianista en un concierto, junto a otros colegas, que se celebra en el Conservatorio de Sevilla con motivo del Centenario de la muerte de Chopin. Seguirán otros recitales e incluso su presentación con orquesta se realiza el 5 de Noviembre de 1951

interpretando el *Concierto n. 3* en do menor de Beethoven con la Orquesta Bética de Cámara bajo la dirección de Manuel Navarro.

De hecho, Castillo simultaneará su carrera de compositor con la de pianista y, a medida que la composición y sobre todo la enseñanza, le van absorbiendo más tiempo, acabará circunscribiéndose a su propia obra de tal manera que, aunque deja después de tocar en público, muchas de sus composiciones pianísticas hasta fecha avanzada fueron estrenadas por él mismo. Naturalmente, esta actividad de pianista tiene una consecuencia de la biografía sobre la obra: el hecho de que la producción pianística de Castillo sea abundante, significativa y temprana. Tan temprana como para que su primera obra documentada es una *Danza* pianística de la que poco se sabe salvo que es de 1949. Otras obra tempranas son la *Andaluza* o la *Sonatina*, ambas del mismo 1949, que en 1951 demuestran tanto su talento compositivo como lo bien que escribe para el piano ya que serán premiadas ese año en el concurso Viotti de la localidad italiana de Vercelli.

No voy a hacer aquí un recuento de toda la obra pianística de Manuel Castillo pues no es el propósito del presente trabajo, pero sí citaré algunas que vuelven a incidir sobre la importancia de esta circunstancia biográfica en su obra. Así, la concesión temprana del Premio Nacional de Música, en una época en que éste se concedía por concurso a una obra concreta y no a los méritos de un trabajo general como ahora, recae en 1959 en una obra pianística: *Preludio, Diferencias y Toccata sobre un tema de Albéniz*. Previamente, en 1958, surge su *Concierto para piano y orquesta n.1*, (llamado a veces en los primeros años *Concierto Festival*) una obra que puede relacionarse compositivamente con la anteriormente citada, y de la que él será el solista no sólo en el estreno, que tiene lugar el 26 de Septiembre de 1958 con la Orquesta Sinfónica de Madrid dirigida por Vicente Spiteri en los Reales Alcázares de Sevilla, sino en muchas otras ocasiones. También será solista del estreno el 7 de Enero de 1967 del *Concierto para piano y orquesta n.2* con la Orquesta de RTVE y Theo Alcántara en el Teatro del Ministerio de Información y Turismo de Madrid. La misma orquesta con Enrique García Asensio le acompañará el 30 de Junio de 1978 en el Palacio de Carlos V de Granada en el estreno del *Concierto para piano y orquesta n.3*. Tres concierto para piano y orquesta, que pudieron bien haber sido más y a los que se puede añadir un Concierto para dos pianos y orquesta que no fue estrenado con su participación, es una cantidad extraordinaria en un compositor contemporáneo y no se explicarían sino fuera por esa circunstancia biográfica de ser un pianista profesional. Pero ojo, no es un pianista que compone sino un compositor de toda clase de obras que dedica al piano una parte importante de su producción. Con su propia obra tendrá una larga relación de estrenista que llega hasta el 30 de Abril de 1980 cuando en la Sala Fénix de Madrid estrena *Tempus* que le había sido encargada por Radio Nacional de España para celebrar los cincuenta años del compositor. Todavía en 1985 estrenará su *Nocturno de Sanlúcar* escrito a la memoria de Antonio Lucas Moreno. No será su última obra pianística ni tampoco su última aparición en público como pianista, aunque ya por esa época van disminuyendo, pero sí la última vez que estrena una obra propia.

Si la condición de pianista tuvo tal influjo sobre la obra nos podríamos preguntar legítimamente cómo era Manuel Castillo como pianista. Existen varios testimonios sonoros procedentes de grabaciones de radio. Pero, a los que le hemos escuchado en directo, no nos hace falta ese documento. Guardo el recuerdo de un pianista de técnica muy sólida que sin embargo no quería nunca demostrar un exceso de mecanismo y prefería las sutilezas de la calidad del sonido. Sentía el tiempo de manera muy flexible aunque era implacable con la seguridad del ritmo, tal como se manifiesta en sus composiciones. Su interés por el color y el timbre declaraban su condición de compositor en un momento en que tales cualidades habían pasado a ser parte integrante de los parámetros compositivos. Manuel Castillo era un excelente pianista que, pese a la exactitud de su técnica sobre todo en el ritmo, prefería más un juego constructivo y refinado que una demostración de potencia.

He dicho también que en el recorrido de rastros biográficos sobre su producción iba a detenerme algo sobre la naturaleza de sus estudios. Éstos, de alguna manera, nos dicen bastantes cosas sobre su música y no se circunscriben solamente al piano. Ya en Sevilla su principal mentor compositivo fue Norberto Almandoz. Este vasco de Astigarraga que pasó la mayor parte de su vida al servicio musical de la catedral hispalense, era un sólido compositor y un muy buen maestro que le enseñó los fundamentos de la técnica y, aunque creo que ejerció sobre él una influencia no sólo musical sino también vital, de momento nos vamos a circunscribir a la compositiva. La mano de Almandoz está presente en mucha de la música religiosa que Castillo compone en varias etapas de su vida y ello es lógico no sólo porque Don Norberto era clérigo sino porque la mayor parte de su producción es religiosa. Fuera de este terreno, la influencia de Almandoz es más técnica que estética pues Castillo acabará por desarrollar otros derroteros. En Madrid los estudios compositivos los sigue con Conrado del Campo que le enseñará una técnica más germánica complementaria de la influencia francesa dominante en la música española de la época. No veo mucha influencia de la música de Don Conrado sobre Castillo como no sea el confiar en la solidez de la técnica. En cambio si creo que le influyó, y mucho, estéticamente, el poco tempo que se relacionó en París con Nadia Boulanger. Ella le corrobora la importancia del soporte técnico y le introduce en ciertas alquimias armónicas que proceden de un curioso mestizaje entre la Schola Cantorum y los impresionistas. Es cierto que Castillo habló poco de armonía y mucho de melodía pero su melodismo es esencialmente armónico. Tampoco habló demasiado de ritmo y es la columna vertebral de su técnica compositiva y hasta de su forma.

Una de las consecuencias directas de esa formación fue la proclividad hacia la música considerada como la resolución de un asunto técnico. A partir de ahí puede hablarse de expresión, Castillo no es de los que rechaza la capacidad expresiva de la música, e incluso de significado pero la cimentación técnica de la obra como un problema musical es la condición previa. Otra consecuencia más es la aparente paradoja de que la música tiene que ser una indagación en el terreno de lo nuevo y, al mismo tiempo, la desconfianza hacia lo experimental. Es solo aparente. Castillo piensa que el diálogo con lo inmediatamente anterior no sólo es necesario sino posiblemente insoslayable pero también que la creación es una mirada hacia delante. Conocer bien las raíces para proyectar las nuevas ramas es

algo natural en él que no se mantiene tanto como una antivanguardia sino como exterior a la misma con la que su camino independiente se te cruza una y otra vez. Lo que, con mayor explicación, he llamado en otro lugar transvanguardia.

Tampoco es ajena a su especulación sonora una cierta posición cultural e incluso intelectual. Castillo poseía una sólida base cultural ya que, aunque no cursó estudios universitarios, su bien estudiado bachiller y sus estudios sacerdotales así como su autoformación posterior, le pusieron ante cuestiones filosóficas, artísticas, literarias y culturales que muy a menudo están explícitas en su obras y siempre implícitas.

Pero otro elemento de su relación biográfica con su música es sin duda la aparición de una vocación religiosa tardía a la que luego renunciará. Tanto el inicio como el fin de su etapa religiosa son acontecimientos biográficos muy marcados que influyen decisivamente sobre su obra. No voy a entrar en las razones por las que esa vocación se manifiesta ya que no sólo son complejas sino que Castillo habló poco o nada de ellas por lo que creo no es todavía el momento de explicitar las indagaciones. Digamos que se produce en un momento tardío, cuando el autor cuenta ya veintiséis años y acaba de ganar la Cátedra de Piano del Conservatorio de Sevilla tras una brillante oposición en 1956. Ese es el año que ingresa en el Seminario de Sevilla llevado por una vocación que concreta quizá confusos anhelos espirituales y vivencias íntimas personales y a la que me parece que no fue ajeno su mentor musical, Norberto Almandoz, que era sacerdote. Castillo realizó sus estudios sacerdotales con toda seriedad y en un período nada corto ya que no llegó a ordenarse sacerdote hasta 1963. Pocos años después, con serias dudas sobre la realidad de su vocación, iniciará el proceso de secularización que obtendrá por completo.

Este episodio biográfico sin duda fue crucial en su vida personal pero lo que aquí nos interesa es elucidar en qué medida afecta a su obra. Pues bien, creo que muy directamente, pues en esos años Castillo dedica un notable esfuerzo a la composición de música religiosa con un catálogo muy amplio y, en muchos casos, con obras que son más de destino práctico que de creación pura. Varias misas, motetes, obra corales, piezas organísticas, himnos y un largo etcétera forman una parte importante de su corpus compositivo que desaparece casi bruscamente en el comienzo de los años setenta. No es que después no haya alguna música religiosa, pero ya no será tan pegada a la liturgia sino como creación musical pura al igual que lo hacen otros compañeros de composición que no sintieron esa llamada vocacional. Mucha de esa producción es así meramente funcional y probablemente impidió que insistiera más en otra línea de creación pura que, por supuesto, nunca abandonó.

Hay sin embargo una consecuencia compositiva de importancia en este episodio religioso y es la inmersión creativa en el mundo del órgano. Castillo, como excelente pianista, no tendrá demasiadas dificultades para dedicarse al instrumento eclesiástico por excelencia tanto en la faceta interpretativa como en la compositiva. Aunque la presencia del órgano es al principio funcional, pronto seguirá un real interés por el instrumento que no cesará con su secularización. Tanto que puede decirse que Manuel Castillo es el compositor español que más y mejor ha compuesto para órgano entre los de su generación. Aparte de otras

obras que pueden considerarse orientadas al servicio religioso, en 1957 surge la *Suite* para órgano y diez años más tarde una obra como *Coral y Diferencias para órgano y orquesta de cuerda* que antecede a la gran *Sonata para órgano y cuerda* de 1969. De 1972 y de carácter bien abstracto es la *Fantasia para un libro de órgano* o la simultánea *Preludio, tiento y chacona*. De 1975 es *Diferencias sobre un tema de Manuel de Falla* y de 1990 la *Variaciones sobre un tema de Almandoz*. Importantísima es la *Sinfonía para órgano solo* de 1991 para la inauguración del gran órgano del Auditorio Nacional de Madrid y no menos importante el *Retablo de los Venerables* de 1993. Y no olvidemos que su última obra importante, el *Concierto Sacro Hispalense* de 1997 es para órgano, metales y percusión. Puede decirse con justicia que la última etapa organística de Manuel Castillo fue marcada por el encuentro feliz con un gran intérprete del instrumento como es José Enrique Ayarra, que estrenaría algunas de sus obras y difundiría la mayoría, pero ello no se hubiera dado si Castillo desde mucho tiempo atrás no hubiera dedicado al órgano una atención preferente que en este caso si podemos considerar una consecuencia creativa de un episodio biográfico.

Señalábamos al inicio que otro elemento biográfico que sin duda tiene que ver con su producción artística es el docente. Castillo pasó numerosos años de su vida dedicado a la enseñanza y eso tiene consecuencias no sólo en su producción sino en el entorno sevillano donde sus enseñanzas se produce. Ya en 1954 es contratado como Profesor de Historia y Estética de la Música en el Conservatorio de Sevilla. A este respecto debemos subrayar dos hechos. El primero que la contratación se produce cuando el autor cuenta solamente con veinticuatro años lo que dice bastante sobre su preparación y formación. El segundo que, aunque ya destaca tanto como compositor como en su calidad de pianista, el contrato no se realiza para estas disciplinas sino para Historia y Estética que presume no sólo una buena formación musical sino otra humanística más completa. Tales inicios biográficos no deben dejarse de lado para comprender la faceta de Castillo como excelente conferenciante y pensador sobre numerosas facetas del arte musical.

No obstante, el trabajo de Castillo en las materias de Historia y Estética no se extiende más allá de dos años puesto que en 1956 gana, tras una impecable oposición, una cátedra de piano del Conservatorio de Sevilla. Cátedra en propiedad que significaba una estabilidad económica que sin duda era lo que iba buscando el maestro que ya había decidido quedarse a vivir en Sevilla y que no renunciaba por ello a su carrera de compositor ni de pianista. La enseñanza se perfilaba así como un trabajo complementario que aseguraba la subsistencia pero resultó ser bastante más que eso ya que Castillo dedicó a la docencia unos esfuerzos y una dedicación que demostraron cumplidamente que era algo que le interesaba verdaderamente. Durante muchos años formó pianistas pero lo hizo como músicos integrales ya que su condición de compositor no quedaba oculta. En 1972 su cátedra se convirtió en la de Composición y Orquestación que detentaría hasta su jubilación. Pero habían sido nada menos que dieciséis años dedicado a la enseñanza del piano.

Su trabajo en el Conservatorio no se limitó a dístar sus clases ya que participó no poco en la gestión del centro y en su modernización. Ya en 1963 fue Subdirector del Centro y un año después sería nombrado director, cargo que ejercería durante catorce años ya que

su nombramiento es de 1964 y su retirada de 1978, retirada que se produce voluntariamente y por no estar dispuesto a sufrir más tiempo los problemas burocráticos. Se vuelve entonces a su cátedra hasta su jubilación en 1995. Por cierto que hasta los incidentes de esa jubilación al negársele una prórroga a la que podía aspirar también tuvieron efectos biográficos puesto que tuvieron una importante influencia en los problemas de salud física u mental que sufrió en sus últimos años.

Como en los años en que Castillo ejerció la docencia no abundaban como ahora las cátedras de composición en prácticamente todos los conservatorios y no sólo en los superiores (que también había pocos) hay que señalar que la influencia de la actividad docente de Castillo fue muy intensa. Esto sin duda, es una prolongación de su música, ya que la pudo proyectar frente a una buena cantidad de alumnos de tal manera que puede decirse que es él quien enseña composición a la práctica totalidad de los compositores andaluces que se forman en esa época. Afortunadamente eso no significa una unidireccionalidad en la música joven andaluza ya que Castillo fue un profesor que supo abrir la mentalidad creativa de sus discípulos sin imponerles en modo alguno su propia técnica o pensamiento estético.

Tan importante como algunos aspectos de su biografía personal son para un compositor, y Manuel Castillo no es una excepción, son otros de su biografía externa, es decir, el tiempo musical que le ha tocado vivir. En su caso, esto es aún más pertinente puesto que pertenece a una de las generaciones mejor delimitadas por las circunstancias y a la que tocó realizar un importante vuelco en los esquemas de la música española. Castillo nace en un momento en el que una nueva generación tiene imperiosamente que asumir la tarea de llenar el vacío que una guerra civil, otra mundial y un posterior aislamiento había dejado en un país cuyos principales maestros han muerto o están dispersos por el mundo y que vive en un limbo costumbrista y neocasticista ajeno a toda realidad externa e incluso interna. Castillo pertenece de lleno a la Generación del 51, incluso nace en su año medular, 1930 que es también en el que ven la luz algunos conspicuos representantes del grupo como Cristóbal Halffter, Luis de Pablo o Roxelio Groba.

A menudo se ha hablado de una rama de vanguardia y de otra conservadora en esa generación, lo que puede ser más claro en plena efervescencia serialista pero lo es muy poco en la evolución postmoderna de prácticamente todos los autores. En realidad Castillo no es un conservador y por esa razón su evolución es continua, progresiva y tranquila moviéndose en una transvanguardia que aunque evolucione no cambia demasiado desde el principio porque es un independiente. No hay ninguna razón para asimilarlo más a García Abril, Moreno Buendía o Groba que a Bernaola o Halffter. En realidad equidista de todos al mismo tiempo que guarda sus distancias. Pero esa distinción, y esa variedad generacional no implica que no se deba considerar a Castillo como un miembro de esa generación, incluso como un miembro importante. Quizá uno de los rasgos que más le hacen un verdadero miembro de ese grupo es la constancia con que evoluciona su lenguaje sin preocuparse ni poco ni mucho de la aceptación de un público a menudo despistado. Castillo no es un autor que halague los gustos inmovilistas de ciertos públicos y en algunas ocasiones, obras suyas verdaderamente importantes han sido tan hispidamente recibidas

por público y crítica como las más vanguardistas de la etapa más heroica. El propio autor tenía conciencia de su pertenencia generacional y de la labor que la Historia había guardado para los miembros de esa generación. El que no creyera en aventuras gratuitas no significa que no considerara la creación como una aventura en sí.

Buena parte de la biografía y la creación de Manuel Castillo está muy conectada con su relación con Sevilla. Como en el caso de Turína, su creación está marcada netamente por su sevillanidad. Pero se distingue netamente de Don Joaquín en dos cosas contrarias. Por un lado en que mientras Turína cultivó su sevillanismo desde lejos viviendo siempre fuera y sólo regresando de vacaciones, Castillo asume vivir y trabajar en Sevilla y acepta las limitaciones que sin duda en aquel momento ello tenía para su obra y su carrera. La segunda es que Castillo no necesita demostrar su sevillanidad a través de la folklorización de su música y que sabe que hay una Sevilla profunda y sutil que nada tiene que ver con eso. En toda su obra, Castillo desarrollará un diálogo íntimo y profundo con lo más universal de la cultura andaluza mientras su biografía y muchos de sus estrenos se entrecruzarán una y otra vez con Sevilla. Como casi siempre, la propia ciudad establece con él una relación ambigua en la que habrá encuentros y desencuentros. Ya en 1962 fue recibido como Académico de Número de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría a una edad, treinta y dos años, sin duda más temprana de lo usual, en incluso, pese al episodio de su jubilación, el Conservatorio Superior de Sevilla llevará después su nombre. En cambio se produjeron situaciones más tristes que pudieran haberse evitado como la exclusión de la música que se la había encargado para la Expo 92, algo que nunca se ha explicado satisfactoriamente o, aún peor cuando en 1995 el Ayuntamiento le niega el título de Hijo Predilecto (que ya tenía de la Junta de Andalucía) haciéndole chivo expiatorio de una pelea política entre miembros de PSOE y el PA con la que nada tiene que ver pero que hace que el entonces alcalde, Alejandro Rojas Marcos, retire del pleno la propuesta. Dos años más tarde, el 27 de Febrero de 1997, la siguiente corporación reparará el entuerto. Y hay que decir que, poco después de su muerte, el Ayuntamiento de Sevilla le dedicará una calle en una nueva zona. Sin duda hay que reconocer que Sevilla le ha dado bastante a Castillo pero éste le ha dado a Sevilla toda su vida y toda su obra, incluso la brillantez de una posible carrera lejos de ella que él no quiso cambiar por la lejanía de su tierra.

Conectado si no con lo específicamente sevillano si con la esencia de lo andaluz, está la relación que Castillo mantiene con los elementos andaluces en la música. En primer lugar lo tiene con la música histórica de connotaciones andaluzas como la que dimana de Albéniz que no era andaluz pero cuya obra incide ampliamente sobre lo andaluz en música. Ciertamente Castillo se sentía atraído por la personalidad de alguien que, como él mismo, fue un pianista compositor. Pero la relación es más bien íntima y secreta y, aunque Castillo usa expresamente temas de Albéniz (como en *Preludio, Diferencias y Toccata* sobre un tema de Albéniz), su tratamiento está bastante alejado del maestro de Camprodón.

Más alambicada aún es su relación con Turína, que suele ser una referencia constante en cuanto a vida y obra, por lo del sevillanismo, pero del que se mantiene a prudente distancia en el empleo de lo folklórico. Eso no impide que realice obras en su homenaje como la pianística *Ofrenda* de 1982, año en el que también concluye una cuidada orquestación de la Sinfonía del Mar, la obra final y no concluida de Turína.

Pero la gran referencia musical andaluza y española para Castillo no es otra que Falla. De Falla ha hablado en numerosas ocasiones, ha realizado conferencia y ensayos y ha usado incluso sus temas. En cierta medida lo convierte en su arquetipo musical y humano aunque no acepte como dogmas todo lo que Falla dijo o hizo. Lo que le interesa es una especie de maestría musical y espiritual que le sirve a su quehacer. A Falla acude varias veces para obtener temas para su propia música. Así en 1978 con *Diferencias sobre un tema de Manuel de Falla* para órgano o, un año más tarde, con las misteriosas *Glosas del Círculo mágico* para conjunto instrumental culminando todo en la *Sinfonietta homenaje a Manuel de Falla*, para orquesta, de 1996. Pero más allá del tema concreto, el giro, el guiño y el magisterio de Falla son detectables en muchos otros lugares de la obra de nuestro autor.

La relación con Falla ilustra muy bien la relación de Castillo con lo andaluz pues es muy similar en ambos compositores que sin duda son andaluces pero de un andalucismo profundo y universal más que folklórico y episódico. Castillo sabe perfectamente que una música puede ser andaluza sin ser folklórica. Por supuesto que ha usado el folklore cuando le ha parecido bien e incluso ha armonizado canciones populares y villancicos y hasta es autor de una *Misa Andaluza* (que no flamenca). Desde luego que no excluye el flamenco de lo andaluz pero se niega a identificar ambos términos puesto que lo andaluz es más amplio, variado y profundo. Esto es algo que Castillo tiene muy claro y él mismo lo explica muy diáfano en una de sus últimas entrevistas, en 1995, cuando dice “ Me doy cuenta de que en mis obras más alejadas de una voluntad nacionalista hay algo de lo que da la tierra, el ser andaluz”. Se trata de ese andalucismo más allá de lo epidérmico que está en Falla pero también en García Lorca y en Cernuda y, más atrás, en Guerrero o Góngora.

En todo lo anterior encontramos numerosos elementos biográficos que son determinantes a la hora de señalar los derroteros creativos de Castillo e incluso de producir sus obras tan como nos las ha legado. Desde luego que es completamente seguro que hay otros elementos biográficos que también tienen importancia pero probablemente no tanta como los expuestos. Quizá queda por estudiar un aspecto verdaderamente penoso como es su deterioro físico y mental en los últimos años. Estoy seguro que en él influyen muy determinantemente elementos biográficos que vienen de lejos por que creo no me corresponde a mi indagar sino que es algo que debe dejarse, dada la cercanía de la desaparición del compositor, a la investigación futura. Eso sí, somos conscientes de hasta que punto ello influyó en la obra dado que el estado de postración de los últimos años le impidió componer durante al menos ocho años, en un momento en el que había alcanzado una envidiable madurez creativa. Seguramente nos hemos perdido obras potencialmente muy importantes. Pero éste es, como diría Unamuno, un problema de exfuturo, de ese futuro que pudo ser pero que ocurrió de otra manera. A lo que debemos atenernos es a lo que ocurrió en la realidad y esa realidad nos ofrece el amplio e interesante catálogo de Manuel Castillo tan ligado muchas veces a sus vicisitudes biográficas. Es de eso que debíamos hablar aquí.