

## Hacia una construcción de lo ibérico: Santiago Kastner, musicólogo entre España y Portugal\*

### Towards a Construction of Iberianness: Santiago Kastner, Musicologist between Spain and Portugal

SONIA GONZALO DELGADO\*\*

#### Resumen

*Británico de nacimiento, Santiago Kastner (1908-1992) fue un hombre cosmopolita con un extraordinario bagaje musical (su familia regentaba un negocio de pianolas) que se estableció en Lisboa en 1934. Formado en Leipzig y Barcelona, durante los años veinte y comienzos de los treinta, sus giras europeas en las que difundía los repertorios portugueses y españoles para teclado y su actividad como crítico musical en la Lisboa de los años cuarenta le permitieron forjar una excepcional red de contactos que le aseguró puestos en instituciones musicales de España y Portugal: el Instituto Español de Musicología, liderado por Higiní Anglès, y el Conservatorio Nacional de Lisboa, dirigido por Ivo Cruz. Desde esta posición, Kastner desarrolló una infatigable actividad musicológica que exhumó el repertorio ibérico de los siglos XVI al XVIII a través de su estudio, edición musical e interpretación. Antes que nada, Kastner fue un scholar performer. Su particular aproximación metodológica al repertorio y su excepcional visión cosmopolita le permitieron forjar una identidad ibérica única, que se alejaba del imperante nacionalismo positivista cultivado por sus colegas españoles y portugueses y que le valió el reconocimiento internacional.*

#### Palabras clave

*Musicología ibérica, Relaciones culturales España-Portugal, Cosmopolitismo, Santiago Kastner, Scholar performer.*

#### Abstract

*Santiago Kastner (1908-1992) was a British-born cosmopolitan man coming from a remarkable musical background —his family owned a pianola business— who settled in Lisbon in 1934. Trained in Leipzig and Barcelona in the 1920's and early 1930's, his European tours as keyboard player promoting Portuguese and Spanish repertoires and his activity as music critic in Lisbon during the early 1940 enabled Kastner to build an exceptional network that granted him appointments in Portuguese and Spanish musical institutions: the Conservatorio Nacional in Lisbon —directed by Ivo Cruz— and the Instituto Español de Musicología —led by Higiní Anglès. From this privileged position, Kastner developed a tireless musicological activity that*

---

\* Este artículo forma parte de los resultados del proyecto I+D “La música como interpretación en España: historia y recepción (1730-1930)” (PID2019-105718GB-I00) financiado por el MCIN / AIE / 10.13039/501100011033. Sus principales conclusiones son el resultado de la investigación llevada a cabo en GONZALO DELGADO, S., *Santiago Kastner and the Programming of Early Iberian Keyboard Music*, Kassel, Reichenberger, 2021.

\*\* Fundación Juan March. Dirección de correo electrónico: soniagondel@gmail.com. Número de ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9559-0370>.

*uncovered sixteenth- to eighteenth- century Iberian repertoire by means of its study, edition and performance. He was, most of all, a scholar performer. His unusual methods and his uncommon cosmopolitan approach allowed him to build a unique Iberian identity that was far from the nationalism and positivism practised by his Spanish and Portuguese colleagues and that granted him international recognition.*

### Keywords

*Iberian Musicology, Spain-Portugal cultural relations, Cosmopolitanism, Santiago Kastner, Scholar performer.*

\* \* \* \* \*

*Como estudioso y como artista  
sumaba al rigor germano  
la imaginación latina  
y el amable señorío lusitano.*

Enrique Franco definió la figura de Santiago Kastner con las palabras que preceden estas líneas. Fueron publicadas en *El País*, en el obituario que el crítico dedicó al musicólogo el 16 de mayo de 1992.<sup>1</sup> Unas palabras que, si bien no están exentas de cierta carga poética, definen de manera acertada la personalidad cosmopolita que caracterizó a Macario Santiago Kastner.

Ciudadano británico desde su nacimiento en Londres el 15 de octubre de 1908 hasta su fallecimiento en Lisboa el 12 de mayo de 1992, hizo de la capital portuguesa su casa desde 1934 hasta el final de sus días. Con anterioridad, había residido en Freiberg (Alemania), Ámsterdam, Leipzig y Barcelona. Su bagaje familiar y el contexto de conflictos bélicos que le tocó vivir le permitió desarrollar un excepcional talento para los idiomas que determinó, desde su juventud, la orientación internacional que siempre otorgó a su actividad investigadora, docente y concertística. No ha de extrañarnos que el musicólogo americano Robert Stevenson (1916-2012) lo definiera como la *máxima autoridad internacional de la musicología ibérica*<sup>2</sup> en la reseña publicada, precisamente, sobre su libro *Antonio und Hernando de Cabezón. Eine Chronik dargestellt am Leben zweier Generationen von Organisten* (Antonio y Hernando de Cabezón. Una crónica sobre la vida de dos generaciones de organistas).<sup>3</sup> Publicada en alemán en 1977, esta mono-

<sup>1</sup> FRANCO, E., "Santiago Kastner, musicólogo ibérico", *El País*, (Madrid, 16-V-1992).

<sup>2</sup> STEVENSON, R., "Review on *Antonio und Hernando de Cabezón. Eine Chronik dargestellt am Leben zweier Generationen von Organisten*. By Macario Santiago Kastner", *Notes*, 34/3, 1978, pp. 594-595, espec. p. 594.

<sup>3</sup> Siguiendo el periplo europeo de Cabezón como compositor de Felipe II, la figura del burgalés ocupó, más que ningún otro compositor portugués o español, la agenda de Santiago Kastner como intérprete, musicólogo y editor desde los años treinta.

grafía coronó cuatro décadas de investigación que Kastner llevó a cabo en diversos archivos europeos; un ejemplo palpable de su compromiso con la internalización de la musicología ibérica, de la que formaba parte.

Su trayectoria fue reconocida, públicamente, en España y Portugal. Destacable es, por ejemplo, el homenaje que la Fundación Juan March organizó en enero de 1983 a los musicólogos Samuel Rubio (1912-1986), Miguel Querol (1912-2002) y Santiago Kastner, en *un acto de gratitud y de reconocimiento de toda una vida de trabajo gracias a la cual la valoración y el disfrute de nuestro pasado musical ha mejorado sensiblemente*. Kastner se unía al binomio Rubio-Querol, que desarrollaban su actividad en Madrid y Barcelona respectivamente, como un *'hispanista' (...), un europeo desde su vivencia ibérica y, en su caso especialmente, las fronteras y los pasaportes no invalidan lo más importante: su sentimiento, y el nuestro, de convivir y compartir una misma historia*.<sup>4</sup> Con anterioridad, fue nombrado miembro correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el 26 de abril de 1964.

El 1 de julio de 1984, la Universidad de Coímbra le otorgó el título de Doctor *Honoris Causa*, un reconocimiento promovido por Madalena de Azeredo Perdigão (1923-1989),<sup>5</sup> quien había sido la primera directora del Servicio de Música de la Fundação Calouste Gulbenkian y presidió la comisión orientadora de la reforma del Conservatorio Nacional de Lisboa, dos instituciones para las que Kastner trabajó durante décadas. Meses después, en diciembre de ese mismo año, el presidente de la República Portuguesa le otorgó el grado de comendador de la Orden de Santiago de la Espada, una de las máximas condecoraciones de la nación portuguesa.

Son estos reseñables reconocimientos a una carrera vinculada, desde 1947, a dos de las máximas instituciones musicales en la España y el Portugal de la época: el Instituto Español de Musicología, con sede en Barcelona, y el Conservatorio de Lisboa. Tres años antes de que Higinio Anglès (1888-1969) le nombrase miembro del Instituto Español de Musicología, Kastner había alabado esta institución, en un artículo publicado en la prensa lisboeta, como el lugar idóneo desde el que canalizar la investigación musicológica internacional de posguerra.<sup>6</sup> Este nombramiento, más allá de recompensar su inestimable colaboración con instituciones y personalidades culturales españolas en el Portugal de los años cuarenta y su notable investigación en el ámbito de la música antigua española,

---

<sup>4</sup> Programa de mano: *Ciclos de Miércoles. Musicología Hispánica. Tres Maestros*, Fundación Juan March, enero 1983, Madrid, Fundación Juan March, 1983, pp. 3-4, <https://digital.march.es/fedora/objects/fjm-pub:4072/datastreams/OBJ/content?p=2022-01-05T11:06:02.656Z>, (fecha de consulta: 28-II-2022).

<sup>5</sup> Barcelona, BC, Fons María Ester Sala, M 3887/382. Carta manuscrita de Santiago Kastner a María Ester Sala, (Lisboa, 7-VII-1984).

<sup>6</sup> KASTNER, S., "Pela Música. Actividade e orientação do Instituto Espanhol de Musicologia", *Suplemento Semanal do Jornal do Comércio*, (Lisboa, 20-VIII-1944).

fue estratégico: Kastner sirvió de nexo entre la institución y la música hispánica localizada en el país vecino, como así confesó Higini Anglès a Miquel Querol en 1956.<sup>7</sup>

Ese mismo año, Santiago Kastner fue nombrado primer profesor de clave e interpretación de música antigua en el Conservatorio de Lisboa. Ivo Cruz (1901-1985), director de la institución entre 1938 y 1974, estaba acometiendo una remodelación del centro que implicó cambios estructurales en el edificio y una reordenación del plan de estudios para acomodarse a las estéticas neoclásicas que estaban en la línea con las políticas culturales del gobierno de António Salazar.<sup>8</sup> Entre las iniciativas curriculares, Ivo Cruz incluyó varias asignaturas centradas en la enseñanza de la música antigua, anticipándose de este modo a instituciones europeas después establecidas como grandes centros para la disciplina.<sup>9</sup> Cruz instituyó, además, actividades como el *Collegium Musicum* —que favorecía conciertos impartidos por profesores—, el *Intercâmbio Musical* con otras escuelas de música portuguesas y la programación de clases magistrales impartidas por especialistas extranjeros. El perfil internacional y multidisciplinar de Kastner beneficiaba enormemente estas iniciativas, y en ellas se involucró desde su contratación.<sup>10</sup> No hemos de olvidar que, desde los años treinta, Kastner había colaborado con Ivo Cruz y el movimiento *Renascimento Musical*, fundado por el propio Cruz en 1923 junto con otros músicos portugueses, para fomentar la recuperación de la polifonía portuguesa del siglo XVII y el repertorio instrumental del XVIII con el objetivo de integrar este repertorio en el contexto europeo a través de su programación en conciertos y de su influencia en la composición portuguesa contemporánea.<sup>11</sup> Y Kastner contribuyó a estos

---

<sup>7</sup> *El tenir l'amic Kastner residint a Portugal, fou per lligar Portugal i la música que s'hi trobés allí, amb nosaltres. Així ho varem acordar amb el Sr. [José M<sup>a</sup>] Albareda des del començament.* Barcelona, BC, Fons Miquel Querol. Correspondència. Higini Anglès 1950-59. Carta mecanografiada de Higini Anglès a Miquel Querol, (Rome, 12-XI-1956).

<sup>8</sup> Véase CASCUDO, T., “Art Music in Portugal during the Estado Novo”, en Illiano, R. y Sala, M. (eds.), *Music and Dictatorship in Europe and Latin America*, Turnhout, Brepols, 2010, pp. 363-381.

<sup>9</sup> Apenas un año antes, Joan Gibert Camins, quien fue maestro de Kastner en Barcelona, comenzó a impartir clases de clave de manera oficial en el Conservatorio de Barcelona. Sin embargo, no fue hasta los años cincuenta cuando Ruggero Gerlin comenzó a impartir cursos de verano en la *Accademia Chigiana* en Siena. El célebre departamento de Música Antigua del Real Conservatorio de la Haya se estableció en los años sesenta, por citar algunos ejemplos significativos.

<sup>10</sup> Su legado conservado en la Biblioteca Nacional de Portugal conserva una amplia selección de los programas ofrecidos por sus alumnos en el conservatorio entre 1946 y 1959, así como algunas de sus participaciones en los *Collegium Musicum* e *Intercâmbios Musicais* organizados en el centro (Lisboa, BNP, Espólio Santiago Kastner, Dossier C).

<sup>11</sup> Véase CASCUDO, T., “Por amor do que é português: el nacionalismo integralista y el renacimiento de la música antigua portuguesa entre 1924 y 1934”, en Carreras, J. J. y Marín, M. A. (eds.), *Concierto barroco. Estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*, Logroño, Universidad de La Rioja, 2004, pp. 309-330, y SILVA, M. D., “O projecto nacionalista do Renascimento Musical (1923-1946): ‘reaportuguesar’ a música portuguesa”, *Ler História*, 46, 2004, pp. 27-57.

objetivos al incluir el repertorio para tecla en su actividad concertística y editorial en Europa.

Una década después, en 1959, Kastner fue elegido miembro de la Comisión de musicología de la recién fundada Fundação Calouste Gulbenkian, que fomentó una actividad musicológica en Portugal de análoga naturaleza a la del Instituto Español de Musicología.<sup>12</sup>

Las décadas que median entre sus nombramientos profesionales y los merecidos reconocimientos las dedicó Kastner, de manera infatigable, a revolucionar el panorama musicológico en sus países de acogida. Aportó métodos revolucionarios a una disciplina que echaba a andar, de manera institucional en ambas naciones, de la mano de metodologías positivistas. Además, contribuyó de manera militante al desarrollo de la interpretación historicista formando a generaciones de intérpretes, a los que proveía de las fuentes y los conocimientos históricos necesarios. Pero lo que es más importante: su condición de exiliado sin una reivindicación nacionalista propia, le permitió construir una identidad ibérica que, más allá de funcionar como nicho y etiqueta publicitaria en los primeros años de su carrera como intérprete en Europa, acercó el repertorio y el trabajo de dos naciones que caminaban de manera paralela pero sin intercesiones. Una de las mayores virtudes asociadas a la personalidad de Kastner fue, precisamente, el haber investigado las íntimas conexiones que la música portuguesa presentaba con la música española en los repertorios anteriores al siglo XVIII, un hecho habitualmente ignorado por *over-patriotic Portuguese musicologists*.<sup>13</sup> Algo que se aplica, de igual manera, a los españoles.

### Una identidad cosmopolita

El bagaje familiar que acompañaba a Macario Santiago Kastner fue determinante en la configuración de su identidad cosmopolita, cimentada en un dominio extraordinario de las principales lenguas europeas —hablaba en perfecto alemán, catalán, español, francés, holandés, inglés, italiano y portugués—, en su contribución como agente de ventas al negocio familiar y en una formación musical y humanística que desarrolló,

---

<sup>12</sup> Para conocer los principios de esta comisión, véase KASTNER, S., “Veinte años de Musicología en Portugal (1940-1960)”, *Acta Musicologica*, 32/1, 1960, pp. 1-11. Para comprender la similitud entre ambas instituciones, gracias a la mediación de Kastner, véase GONZALO DELGADO, S., *Santiago Kastner...*, *op. cit.*, pp. 87-94, y pp. 104-108.

<sup>13</sup> BRITO, M. C. DE., “Musicology in Portugal since 1960”, *Acta Musicologica*, 56/1, 1984, pp. 29-47, espec. p. 35. Kastner escribió para *Acta Musicologica* (véase nota anterior) un artículo que relataba los principales logros musicológicos en Portugal entre 1940 y 1960; su discípulo Manuel Carlos de Brito hizo lo propio en 1984 relatando lo conseguido por la disciplina desde 1960.

principalmente, en Leipzig y Barcelona. Si bien, desde su infancia y hasta su establecimiento definitivo en la Península Ibérica en 1947 con sus nombramientos en el Instituto Español de Musicología y en el Conservatorio de Lisboa, el exilio constante al que se vio forzado, como consecuencia de las turbulencias bélicas y políticas que asolaron el siglo XX, determinó en gran medida sus decisiones vitales y profesionales.<sup>14</sup>

Sus padres, naturales de Sajonia, se establecieron en Londres para hacerse cargo del negocio familiar, dedicado al mercado editorial y la manufactura de instrumentos, antes de fundar su propia empresa en 1903, Kastner & Co. Ltd, dedicada a la construcción de rollos y pianolas.<sup>15</sup> La empresa, activa hasta 1932, fue una importante fuente de ingresos para la familia en las décadas iniciales del siglo XX, pero también fue uno de los motivos por los que se exiliaron de Reino Unido como consecuencia de la Primera Guerra Mundial. El padre, Maximilian Macarius, quedó prisionero en suelo británico hasta el fin de la contienda, pero el joven Macario, junto a su madre Karla Franziska y sus dos hermanas Anna Hildtraut (1903-1992) y Cornelia Dorothea (1906-1996), se establecieron, gracias a las sedes comerciales de la empresa, en Freiberg y Ámsterdam primero y, una vez terminada la guerra y reunidos con Maximilian Macarius, en Leipzig. Leipzig fue una ciudad fundamental en la formación de Kastner: además de estudiar piano y musicología, recibió allí nociones básicas de construcción de pianos en el taller de Julius Feurich —uno de los talleres alemanes de pianos más prestigiosos de la época—, en 1926 visitó la colección de instrumentos antiguos de Paul de Witt —colección que regresó a Leipzig, desde Colonia, en 1926 y hoy es el núcleo de la colección del Museo Grassi de Instrumentos Musicales—, y recibió consejos del organista Günther Ramin (1898-1956) a comienzos de los años treinta. Con Ramin se especializó en la interpretación de la música de Johann Sebastian Bach cuando su familia todavía residía en Alemania y no se había instalado, definitivamente, en la Península Ibérica.<sup>16</sup>

El trágico fallecimiento de su padre en un accidente de tráfico durante una visita a Londres en 1924 obligó a Kastner y sus hermanas a hacerse

---

<sup>14</sup> GONZALO DELGADO, S., *Santiago Kastner...*, *op. cit.* Es especialmente relevante el segundo capítulo "Establishing Iberian Musicology", pp. 55-108.

<sup>15</sup> Maximilian Kastner fundó Kastner & Co. Ltd. en 1903 y, en los años siguientes, abrió sucursales en Manchester, Liverpool, Newcastle, Dublín y Ámsterdam. Gracias a sus asociados pudo recuperar sus activos británicos durante la Primera Guerra Mundial y fundar, en 1917, Triumph-Auto Pianos Ltd. En 1920, tras establecerse con su familia en Leipzig, fundó Kastner & co. GmbH. Su principal sala de muestras se encontraba en Petersstrasse y la compañía quedó liquidada en 1932.

<sup>16</sup> Véase correspondencia de Santiago Kastner con Joan Gibert Camins, datada en Leipzig, 15, 18 y 23 de diciembre de 1932 (Barcelona, BC, Fons Josep M. Mestres Quadreny. Carpeta 'Gibert Camins').

cargo del negocio. Se convirtió, siendo todavía un adolescente, en agente comercial de la empresa en uno de los momentos de mayor difusión de la pianola. Desarrolló un prolijo conocimiento del panorama musical contemporáneo y del mercado editorial y estableció sus primeros contactos en la Península Ibérica a finales de los años veinte. En este contexto, la celebración de la Exposición Internacional de 1929 en Barcelona fue un hito en su trayectoria posterior: allí conoció a Higiní Anglès y ahondó en su amistad con personalidades fundamentales como Joan Gibert Camins (1890-1966) y el compositor Manuel Blancafort (1897-1987), dedicado también al negocio de la pianola a través de la empresa que fundó su padre en 1905, Rotlles Victòria.

En 1930, Kastner se mudó a Barcelona y comenzó sus estudios con Anglès en musicología y con Joan Gibert Camins en piano y clave. El catalán y el español se sumaron entonces a su nómina de idiomas conocidos —el portugués llegaría poco después—. Probablemente instigado por Anglès y por la condición de España como nación católica, un joven de fe luterana entonces llamado Karl Macarius añadió “Santiago” —paradójicamente, el nombre por el que más adelante sería conocido en la comunidad musicológica internacional— a su nombre de pila en el bautismo católico que se celebró en la iglesia de los Santos Gervasio y Protasio y de Nuestra Señora de la Bonanova en diciembre de 1930.<sup>17</sup> Los mimbres católicos necesarios para formar parte de la musicología española capitaneada por Higiní Anglès —eminentemente nacionalista en sus orígenes y con una fuerte carga positivista en su aproximación al objeto de estudio, que no era otro que la exhumación del patrimonio musical hispano, principalmente eclesiástico, compilado en ediciones monumentales, como han estudiado Ramos o Carreras—,<sup>18</sup> estaban ahora bien dispuestos en el joven Santiago. Esta conversión al catolicismo permitió a Kastner no solo obtener posiciones oficiales en Portugal y España durante los regímenes dictatoriales conservadores y moralmente católicos del Estado Novo (1933-1974) y de la España de Franco (1939-1975), respectivamente, sino que le garantizó, además, el acceso a numerosos archivos catedralicios de la Península Ibérica durante sus investigaciones iniciadas en los años treinta. Iniciativas como la portuguesa *Renascimento Musical* o la política editorial llevada a cabo por Anglès en el Instituto Español de Musicología responden, además, a la idea de *revival* como

---

<sup>17</sup> Una copia del certificado de bautismo se conserva en Barcelona, BC, Fons Maria Ester Sala, M 4887/2.

<sup>18</sup> Véase CARRERAS, J. J., “Hijos de Pedrell. La historiografía musical española y sus orígenes nacionalistas (1780-1980)”, *Il Saggiatore musical*, 8/1, 2001, pp. 121-169, y RAMOS, P., “Laicismo, catolicismo y nacionalismo en la musicología española (1914-1953)”, *Resonancias*, 33, 2013, pp. 53-70.

instrumento a través del cual promocionar un pasado musical bajo el prisma del nacionalismo para demostrarse a sí mismo, y al mundo, el valor de la nación del presente, según han reflexionado C. Bithell y J. Hill.<sup>19</sup> Kastner, por su parte, aportaba una sólida formación germana, muy apreciada por Anglès, así como contactos internacionales que se probaron no solo útiles para la difusión de su investigación en temas ibéricos,<sup>20</sup> sino también para la organización del *III Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología*, celebrado en Barcelona en 1936 y para el que Anglès desempeñó las funciones de secretario general: Kastner entonces le proveyó de los contactos de una amplia nómina de musicólogos internacionales que había conocido durante sus primeras giras internacionales a comienzos de la década.<sup>21</sup>

La musicología, en aquellos momentos, fue la base sobre la que cimentar la carrera como intérprete de piano y clave que intentó desarrollar en la Europa de los convulsos años treinta. No obstante, en diciembre de 1932, la sombra del exilio volvió a marcar su devenir vital. A Joan Gibert Camins le escribió:

*El 9 de Febrero [de 1933] ya tengo que tocar en Lisboa y después qué sé yo y aún no sé donde quedarme, es un problema cuya solución me parece imposible de encontrar. Milán, Lisboa, Madrid, Barcelona, Roma, ya no sé, ha de ser un sitio donde haya trabajo y mucha buena música y vida agradable.*<sup>22</sup>

Este pequeño texto es representativo y premonitorio de la inestabilidad que acompañó a Kastner en los años venideros y de su predilección natural por la cultura latina, como bien apuntó Enrique Franco en el obituario que abre este artículo. Convencido antinazi, pacifista de corte conservador e inmerso en compromisos internacionales como

<sup>19</sup> BITHELL, C. y HILL, J., "An Introduction to Music Revival as Concept, Cultural Process and Medium of Change", en Bithell, C. y Hill, J. (eds.), *The Oxford Handbook of Music Revival*, Oxford, Oxford University Press, 2014, pp. 3-42.

<sup>20</sup> Un vistazo rápido a su listado de publicaciones nos permite observar que veintisiete de sus cuarenta y ocho ediciones musicales fueron publicadas por editoriales europeas (ni portuguesas ni españolas); sus monografías sobre Antonio de Cabezón y sobre los compositores portugueses António Carreira, Manuel R. Coelho y Pedro de Arújo fueron publicadas en alemán; y de sus veinte artículos publicados entre 1946 y 1989 en *Anuario Musical*, la revista del Instituto Español de Musicología, tres fueron escritos en alemán, tres en francés, uno en inglés y el resto en español. Véase el listado de trabajos de Santiago Kastner en GONZALO DELGADO, S., *Santiago Kastner...*, *op. cit.*, pp. 242-250.

<sup>21</sup> El Fons Higiní Anglès de la Biblioteca de Catalunya conserva cartas recibidas y enviadas por Anglès a varios de estos contactos, entre ellos, Toivo Haapanen —director de la Orquesta Sinfónica de la Radio de Finlandia y profesor en la Universidad de Helsinki—, Heikki Klemetti —musicólogo finés especializado en música popular y religiosa—, y Henryk Opieński —quien había publicado una selección de cartas de Fryderyk Chopin—. Pueden consultarse en Barcelona, BC, Fons Higiní Anglès M 7085/189, M 7085/88 y M 7085/103.

<sup>22</sup> Barcelona, BC, Fons Josep M. Mestres Quadreny. Carpeta 'Gibert Camins'. Carta manuscrita de Macario Santiago Kastner a Joan Gibert Camins, (Leipzig, 23-XII-1932).

intérprete, Kastner previó las nefastas consecuencias que el ascenso de Adolf Hitler al poder en enero de 1933 traería consigo. Tras la liquidación de la empresa familiar en 1932, no demoró su marcha de Alemania. Su discípulo Rui Nery recordaba recientemente un hecho que marcó profundamente al joven Kastner en aquella época: cuando al llegar junto con su madre a su domicilio en Leipzig, un agente de la Gestapo les estaba esperando para abrir la puerta de su casa.<sup>23</sup> Y, como consecuencia de esta preocupante situación política, se estableció con su madre y su hermana Anna Hildtraut en Barcelona. Sin embargo, los altercados anarquistas que desde 1933 acaecieron en las principales capitales españolas, ahondando la crisis de la Segunda República que, eventualmente, desembocaría en el estallido de la Guerra Civil en julio de 1936, inclinaron la balanza hacia Lisboa, capital del recientemente establecido Estado Novo. Lisboa le pareció la ciudad idónea en la que asentarse y desde la que partir, pacíficamente, hacia sus giras europeas. Más allá de Barcelona, Madrid y Lisboa, en 1932 se había presentado en Ámsterdam, Estocolmo y Milán, en 1934 lo hizo en París, entre marzo y abril de 1935 visitó Estonia, Finlandia y Suecia, en 1937 recorrió Italia y en 1938 visitó las principales capitales de los Balcanes.<sup>24</sup> En 1939 realizó investigaciones en París y Londres, pero, poco después, la Segunda Guerra Mundial frustró sus aspiraciones como intérprete internacional: *Con estas guerras y hostilidades, está la música muy mal servida y otra vez nos han cortado el eje. Ahora no se puede pensar en viajes y tournées*, se lamentaba en una carta a su mentor, Gibert Camins.<sup>25</sup>

Kastner tenía 31 años y el confinamiento forzoso al que se vio sometido en Lisboa, unido al incierto futuro profesional que como extranjero le ofrecía Portugal —desde comienzos de los años treinta, y como consecuencia de la llegada masiva de emigrantes centroeuropeos, fundamentalmente judíos, el gobierno de Salazar promulgó diferentes decretos que limitaban la actividad empresarial y profesional de los extranjeros en favor de los ciudadanos portugueses—,<sup>26</sup> le obligó a reinventarse. Como Eva Moreda ha estudiado para el caso de los exiliados

<sup>23</sup> NERY, R. V., “Santiago Kastner: Memórias esparsas do mestre e do amigo”, *Revista Portuguesa de Musicologia, new series*, 4/1, 2017, pp. 1-12, espec. pp. 10-11, <http://rpm-ns.pt/index.php/rpms>, (fecha de consulta: 28-II-2018).

<sup>24</sup> Véase GONZALO DELGADO, S., “Programming Early Portuguese Repertoires Beyond the Pyrenees: the Pioneering Contribution of Macario Santiago Kastner”, *Revista Portuguesa de Musicologia, new series*, 4/1, 2017, pp. 141-166, <https://rpm-ns.pt/index.php/rpm/article/view/316>, (fecha de consulta: 28-II-2022).

<sup>25</sup> Barcelona, BC, Fons Josep M. Mestres Quadreny. Carpeta ‘Gibert Camins’. Carta mecanografiada de Macario Santiago Kastner a Joan Gibert Camins, (Lisboa, 21-XII-1939).

<sup>26</sup> Véase PIMENTEL, I. F., *Judeus em Portugal durante a II Guerra Mundial. Em fuga de Hitler e do Holocausto*, Lisboa, Esfera dos Livros, 2006, pp. 83-86.

españoles tras la Guerra Civil,<sup>27</sup> podemos decir que Kastner asumió, en los tempranos años cuarenta, la identidad del exiliado voluntario que, aunque asentando con anterioridad en el país, solo entonces pudo involucrarse completamente en la vida cultural lisboeta y aprovechar las oportunidades que esta ciudad le ofrecía. Desarrolló una nutrida carrera como crítico musical,<sup>28</sup> además de colaborar con instituciones musicales lisboetas como la Sociedad Sonata, y se aseguró de desplegar y afianzar una red de contactos que le permitió, con posterioridad a la contienda, asegurar la difusión de sus resultados en la investigación musicológica. Por un lado, en el contexto político del Pacto Ibérico entre España y Portugal (firmado en marzo de 1939 y ratificado en febrero de 1942), Kastner desempeñó labores casi diplomáticas encomendadas, en 1940, por quien entonces estaba al frente de la Comisaría de Música del Gobierno de Franco, Nemesio Otaño. Organizó conferencias, colaboró en actividades del Instituto Español en Lisboa —dependiente de la Embajada y coordinadas por el compositor Ernesto Halffter— y preparó programas radiofónicos en la *Emissora Nacional* portuguesa sobre música española en una época en la que España utilizó la música como una potente arma propagandística.<sup>29</sup> Por otro, no dejó de lado su agenda internacional y, además de proseguir con sus investigaciones,<sup>30</sup> sirvió de correo para que las obras de Paul Hindemith fuesen publicadas en una Alemania en guerra por la editorial Schott, con la que Kastner mantuvo una fructífera colaboración entre 1935 y 1972 y con la que pudo empezar a publicar gracias a los contactos que su familia tenía en el país germano.<sup>31</sup>

<sup>27</sup> MOREDA RODRÍGUEZ, E., *Music and Exile in Francoist Spain*, Farnham, Ashgate, 2016.

<sup>28</sup> GONZALO DELGADO, S., “Santiago Kastner: crítico musical en la Lisboa de los años cuarenta”, en Fernandes, C. y Aguilar Rancel, M. A. (eds.), *La prensa como fuente para la historia de la interpretación musical*, Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, 2021, pp. 201-230.

<sup>29</sup> Aunque el intercambio cultural de España con las potencias del Eje ha sido objeto de análisis en las últimas dos décadas, el intercambio luso-español durante los años de la Segunda Guerra Mundial ha sido solo recientemente abordado por CONTRERAS ZUBILLAGA, I. y SILVA, M. D., “‘Obligados a convivir pared con pared’. Los intercambios musicales entre España y Portugal durante los primeros años del Franquismo (1939-1944)”, en Pérez Zalduondo, G. y Gan Quesada, G. (eds.), *Music and Francoism*, Turnhout, Brepols, 2013, pp. 25-57, y por GARCÍA LÓPEZ, O., “Del Estado Novo al Nuevo Estado: música, prensa y propaganda en las relaciones entre Portugal y Sevilla durante la Guerra Civil española”, *Cuadernos de música iberoamericana*, 29, 2016, pp. 11-135.

<sup>30</sup> En 1947 vieron la luz sendas biografías de Federico Mompou y Carlos Seixas (KASTNER, S., *Federico Mompou*, Madrid, CSIC, 1947, y KASTNER, S., *Carlos Seixas*, Coímbra, Coímbra editora, 1947).

<sup>31</sup> La correspondencia mantenida entre Paul y Gertrud Hindemith y Santiago Kastner a este respecto se conserva en el Hindemith Institute en Frankfurt am Main, a donde fue enviada por el propio Kastner a comienzos de los años ochenta.

En mayo de 1942, escribió a Manuel Blancafort:

*De todos modos, nosotros no debemos quejarnos, continuamos viviendo en un país pacífico y yo siempre entregado a la música. Se trabaja bastante, claro que ahora me veo reducido al ambiente de aquí y por ahora no se puede pensar en viajes o conciertos en los grandes centros musicales. Explayo grandes actividades en la radio y lo de las investigaciones históricas y las respectivas publicaciones también me da mucho que hacer. Pero casi más me interesa la música contemporánea, sobre la que me hacen escribir bastante, además soy una especie de lector para algunos grandes editores extranjeros (...). La vida musical continúa aquí muy intensa, hay muchos conciertos.<sup>32</sup>*

Terminado el conflicto europeo, Kastner se centró de nuevo en la actividad musicológica: el repertorio para tecla español y portugués de los siglos XVI al XVIII fue su principal objeto de estudio. Su formación internacional, su capacidad para leer en diferentes lenguas europeas y su nutrida agenda de contactos ejercieron un impacto tremendamente positivo en la institucionalización de la disciplina, tanto en España como en Portugal.

Su aportación fundamental fue implementar una musicología práctica, cuyo principal cometido era servir como disciplina aplicada a la interpretación musical. Fue un *scholar performer* en el sentido más amplio del término: sus diversos ensayos dedicados a la interpretación, donde expone y analiza el contenido de tratados de época desde su propia experiencia como intérprete, y sus ediciones críticas, que se alejaban del positivismo predominante en las antologías monumentales cuyo fin era la recuperación sistemática del patrimonio musical, fueron el terreno fértil sobre el que cimentar un nuevo estilo interpretativo de repertorios ibéricos para tecla. Este nuevo estilo interpretativo pervivió en generaciones posteriores de intérpretes que conocieron, de manera directa o indirecta, el legado de Kastner. Su particular aproximación metodológica le llevó, incluso, a un desencuentro con Higiní Anglès en cuanto a la línea editorial que debían seguir sus publicaciones. Mientras el catalán defendía la publicación del repertorio español bajo el prisma de ediciones monumentales con un extenso aparato crítico que las precediese —la línea maestra de la colección *Monumentos de la Música Española*—, Kastner abogó, en 1953, por implementar, en el contexto del mercado editorial español auspiciado por el Instituto Español de Musicología, ediciones con un claro objetivo práctico y asequibles económicamente.<sup>33</sup> Es decir, se trataba del

<sup>32</sup> Barcelona, BC, Fons Manuel Blancafort, M 4896/1. Carta mecanografiada de Santiago Kastner a Manuel Blancafort, (Lisboa, 6-V-1942).

<sup>33</sup> Fueron los *Seis conciertos para dos órganos* de Antonio Soler el objeto de debate entre maestro y discípulo. El interés internacional que estos conciertos suscitaron, desde su primera grabación realizada en 1935 por Ruggero Gerlin y Noëlle Pierrot gracias a la copia facilitada por Joaquín Nin, fue la razón de que Anglès accediera a las peticiones de Kastner e iniciase una línea editorial de carácter práctico que asumió los presupuestos de la edición crítica que, en aquellos años, dominaba

tipo edición que Kastner realizaba para la editorial alemana Schott desde 1935 y que, hasta la fecha, le había servido para difundir gran parte del repertorio español y portugués en Europa.

### Hacia una construcción de lo ibérico

La segunda aportación fundamental de Santiago Kastner fue otorgar una nueva definición al término “ibérico”. Por un lado, lo “ibérico” fue el etiquetado rápido a la producción investigadora y editorial que exploró y explotó, desde sus inicios, el repertorio para tecla español y portugués como carta de presentación en un contexto europeo. En sus programas de concierto, sus ediciones y sus publicaciones más tempranas era, sin embargo, todavía reticente al uso de este término como constructo identitario. Su dossier promocional, compilado a mediados de los años treinta, presenta al joven Kastner como un intérprete especializado en la música antigua española y portuguesa;<sup>34</sup> su primera edición antológica publicada en 1935 responde al título *Cravistas portugueses*;<sup>35</sup> y en su segunda monografía, *Contribución al estudio de la música española y portuguesa*,<sup>36</sup> publicada en 1941, y en la que de manera militante sienta las bases del contexto ibérico que después marcará su producción, son todavía los términos “español” y “portugués” los que la titulan.

En aquellos años, las tensiones existentes entre España y Portugal, acentuadas durante los años de la Segunda República española, eran palpables. Además, el joven Kastner pretendía llevar a cabo una carrera en un contexto europeo en el que lo “ibérico” se identificaba, en la mayoría de los casos, con la música española que iba más allá del “andalucismo”, cuando no con el estudio arqueológico de las culturas pre-cristianas. El término “hispanico”, por asimilación con la provincia romana, se identificaba, sin embargo, con el contexto geográfico de la península, y Kastner publicó su primera monografía, en 1936, bajo el título *Música Hispânica*.<sup>37</sup> En ella, además de un primer acercamiento al compositor

---

el mercado editorial europeo de la música antigua. Véase GONZALO DELGADO, S., *Santiago Kastner...*, op. cit., el quinto capítulo “Antonio Soler’s *Seis conciertos de dos órganos obligados*: Santiago Kastner and the critical edition in Spain”, pp. 161-195.

<sup>34</sup> Su legado conservado en la Biblioteca Nacional de Portugal conserva un dossier promocional compilado a mediados de los años treinta bajo el título: “Santiago Kastner. Clavecin et Piano. La musique espagnole et portugaise” (Lisboa, BNP, Espólio Santiago Kastner. SK/VAR/Cx1, Pasta 7:4).

<sup>35</sup> *Cravistas Portuguezes, vol. 1*, editada y con un prefacio de M. S. Kastner, Maguncia, Schott, 1935.

<sup>36</sup> KASTNER, S., *Contribución al estudio de la música española y portuguesa*, Lisboa, Ática, 1941.

<sup>37</sup> KASTNER, S., *Música Hispânica. O estilo do Padre Manuel R. Coelho e a interpretação da música hispânica para tecla desde 1450 até 1650*, Lisboa, Editorial Ática, 1936.

portugués Manuel R. Coelho, Kastner abordó cuestiones prácticas sobre la interpretación de la música de Antonio de Cabezón, el núcleo de su actividad musicológica durante décadas.

El término “hispánico” volvió a estar presente en su monografía posterior, *Contribución al estudio de la música española y portuguesa*. El objetivo de este trabajo, culminado en los primeros años de su confinamiento bélico en Lisboa, era *bosquejar la evolución y la historia de la música hispánica de tecla desde el siglo XV hasta el siglo XX* —esto es, española y portuguesa— y evaluar en qué medida pudo influir a la música de otros países o se vio influenciada por aportaciones extranjeras.<sup>38</sup> Es decir, y aunque no de manera evidente en su terminología, asumió el conjunto de la Península Ibérica como un único contexto musical, un contexto que funcionaba especialmente para los siglos XVI y XVII, que centraban entonces su investigación. En *Contribución* fue incluso más allá al afirmar que *los pueblos y tierras, desde Andorra a Portugal, forman la Península Ibérica, ese conjunto superior, esa unidad espiritual, magna órbita de sublimes hechos y hazañas* o, lo que es lo mismo, asumió la identidad ibérica como la amalgama de las naciones culturales de la península: portuguesa, castellana y catalana.<sup>39</sup> Esta configuración del contexto ibérico como identidad estaba permeada por el latente iberismo —la ideología recurrente desde el siglo XIX que plantea la federación en un único estado de las naciones ibéricas—, e influenciada por los años de formación en Barcelona con Anglès, quien se había formado en un contexto de nacionalismo catalanista y promocionaba, en los tempranos años treinta, la idea de una cultura catalana diferenciada de la española.

Una vez institucionalizada su posición en 1947, la presencia del término ibérico y su interés por relacionar lo español con lo portugués, ahondando en sus similitudes más que en sus diferencias, fue cada vez más frecuente en su actividad. Uno de los ejemplos más ilustrativos fue la publicación de los dos volúmenes de *Silva ibérica* en 1954 y 1965. Publicados por Schott, la denominación de “silva” hace referencia al carácter de compilación: una miscelánea de piezas de diversos autores (catorce en el primer volumen y diez en el segundo), que proceden de los manuscritos que Kastner iba localizando en los diferentes archivos peninsulares durante sus investigaciones: Oporto, Lisboa, Braga, Coímbra, Madrid, El Escorial, Nápoles, etc. Piezas, todas ellas, que pertenecían a autores de la cultura musical “hispano-portuguesa” de los siglos XVI y XVII que

---

<sup>38</sup> KASTNER, S., *Contribución al estudio...*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 12.

*ejercitaron su arte en España, Portugal o en el entonces hispánico Nápoles.*<sup>40</sup> Estas piezas, destinadas a cualquier instrumento de tecla (piano, clave, clavicordio u órgano), eran de *fácil ejecución técnica*, lo que nos permite pensar en la clara finalidad docente y divulgativa de estas ediciones, para hacer llegar el repertorio ibérico a todos aquellos intérpretes, profesionales o *amateurs*, interesados en el cada vez más presente universo de la música antigua.

El mismo espíritu rige los artículos publicados en *Anuario Musical* sobre la música en los archivos de las catedrales fronterizas de Tuy (1958) y Badajoz (1957, 1960 y 1963).<sup>41</sup> En el primero de estos artículos, la descripción de Badajoz como ciudad de paso le sirvió de excusa para destacar el intercambio existente entre España y Portugal gracias a la privilegiada posición de Badajoz como puente entre los dos países.<sup>42</sup> Esta línea de investigación, cuyo objetivo fue ahondar en la configuración del espacio ibérico como un contexto único, tuvo también su reflejo en un programa de concierto ofrecido con sus alumnos al final del curso 1956-1957 en el Conservatorio de Lisboa. Dentro del programa de *Intercâmbio Musical* implementado por Ivo Cruz, Kastner organizó, en colaboración con la Embajada de España, la conferencia concierto *La contribución de las catedrales fronterizas para el intercambio musical luso-español*.<sup>43</sup> La conferencia, impartida por Kastner, ahondó en los principios expuestos en los artículos de *Anuario Musical*. El programa, presentaba obras de Fray Tomás de Santa María, Manuel R. Coelho, Correa de Arauxo o Antonio Carreira, entre otros, además del *Tercer concierto para dos instrumentos de tecla* de Antonio Soler —la obra que abrió la serie de ediciones críticas en el Instituto Español de Musicología en 1953 tras sus desavenencias con Higinio Anglès—, y el *Concierto de dos clavicordios* de José Blanco, localizado por Kastner en la catedral de Ciudad Rodrigo y publicado en 1965 por Schott.

Años más tarde, cuando se encontraba inmerso en la redacción final de su monografía sobre Antonio de Cabezón, Kastner programó, en la

<sup>40</sup> *Silva Ibérica de Música para tecla de los siglos XVI, XVIII y XVIII*, vol. 2, editado y con un prefacio de Santiago Kastner, Maguncia, Schott, 1966, p. 4.

<sup>41</sup> Véase KASTNER, S., “La música en la Catedral de Badajoz (años 1520-1603)”, *Anuario Musical*, 12, 1957, pp. 123-146; KASTNER, S., “Notas sobre la música en la Catedral de Tuy”, *Anuario Musical*, 13, 1958, pp. 195-200; KASTNER, S., “La música en la Catedral de Badajoz (años 1601-1700). II”, *Anuario Musical*, 15, 1960, pp. 63-83, y KASTNER, S., “La música en la Catedral de Badajoz (años 1654-1764). III”, *Anuario Musical*, 18, 1963, pp. 223-238.

<sup>42</sup> KASTNER, S., “La música en la Catedral de Badajoz (años 1520-1603)”, *op. cit.*, p. 123.

<sup>43</sup> Lisboa, BNP, Espólio Santiago Kastner. Dossier C. Programa de concierto: *Intercâmbio Musical. Conferência-concerto promovida pelo Conservatório Nacional em colaboração com a Embaixada de Espanha. Ano Escolar 1956-57. A contribuição das Catedrais fronteiriças para o Intercâmbio Musical Luso-Espanhol*, Lisboa, Conservatório Nacional, 14-VI-1957.

Fundação Calouste Gulbenkian, los días 26 de abril, 3 y 10 de mayo de 1971, el ciclo de tres conferencias-concierto *O tento, a fantasia e o ricercare nos séculos XVI y XVIII*.<sup>44</sup> Este ciclo fue planteado de manera paralela a la redacción de dos de sus artículos más trascendentales, “Orígenes y evolución del tiento para instrumentos de tecla” e “Interpretación de la música hispánica para tecla de los siglos XVI y XVII”, publicados finalmente en *Anuario Musical* en 1976.<sup>45</sup> El segundo artículo revisitaba los planteamientos esbozados por Kastner en su monografía *Música hispánica*, publicada cuarenta años antes, y el primero argumentaba la importancia del tiento —equivalente ibérico de la fantasía— como el género compositivo más importante en la música para teclado de los siglos XVI y XVII. Esta premisa quedaba ilustrada con la selección de tientos de Manuel R. Coelho, Pedro de Araújo, Diogo de Alvarado, Estacio de Lacerna y Francisco Correa de Arauxo interpretados en la última de sus conferencias-concierto de 1971 y con los publicados en una de sus últimas ediciones sobre este repertorio, *Antonio de Cabezón y sus contemporáneos*, impresa en 1973.<sup>46</sup> Esta publicación incluía, además, una tabla de adornos con *las fórmulas de quiebros y redobles más corrientes, usados por los tañedores ibéricos del siglo XVI*, es decir, aquellos explorados en el artículo publicado en *Anuario Musical*, para que cada intérprete pudiera escoger *los que más le agradan y aplicarlos a sus versiones individuales de música de tecla española o portuguesa*.<sup>47</sup>

## A modo de conclusión

Desde los inicios de su carrera como intérprete y musicólogo, desarrollada en el contexto europeo, Santiago Kastner asumió una identidad ibérica forjada desde el cosmopolitismo. Las diferentes instituciones musicales españolas y portuguesas que le dieron trabajo —tanto el Conservatorio de Lisboa como el Instituto Español de Musicología y, más adelante, la Fundação Calouste Gulbenkian— fueron fundadas y/o apoyadas por

---

<sup>44</sup> Lisboa, FCG, MUS-S002. Programa de concierto: *O tento, a fantasia e o ricercare nos séculos XVI e XVIII em três recitais de clavicórdio e cravo. Interpretação e comentários pelo Prof. Santiago Kastner*, Lisboa, Auditório — FCG, abril-mayo 1971.

<sup>45</sup> KASTNER, S., “Orígenes y evolución del tiento para instrumentos de tecla”, *Anuario Musical*, 28-29, 1973-1974, pp. 11-86, y KASTNER, S., “Interpretación de la música hispánica para tecla de los siglos XVI y XVII”, *Anuario Musical*, 28-29, 1973-1974, pp. 87-154.

<sup>46</sup> KASTNER, S. y ESTER SALA, M. (eds.), *Antonio de Cabezón und Zeitgenossen. Kompositionen für Tasteninstrumente*, Frankfurt am Main, Wilhelm Zimmermann, 1973. Esta publicación recogía composiciones de Antonio de Cabezón, António Carreira y Francisco de Soto, localizadas en los manuscritos n.º 48 y n.º 242 de la Biblioteca de la Universidad de Coímbra, acompañadas de un *Ricercare* de Jean des Grez conservado en Uppsala.

<sup>47</sup> KASTNER, S. y ESTER SALA, M.ª (eds.), *Antonio de Cabezón und Zeitgenossen...*, *op. cit.*, p. 2.

los regímenes dictatoriales ibéricos, que se sirvieron de la cultura y de la recuperación del patrimonio musical como una herramienta con la que mostrar a la comunidad internacional su propia riqueza cultural, con el fin de legitimarse y paliar sus carencias políticas y sociales. Estas instituciones supieron ver en Kastner la figura de proyección internacional que mejor servía a sus intereses. Kastner, sin embargo, se desmarcó de las connotaciones nacionalistas españolas y portuguesas de sus colegas más cercanos —su mentor Higinio Anglès o su primer valedor en Portugal, Ivo Cruz— y pudo abordar el estudio de la música de la Península Ibérica de los siglos XVI a XVIII desde una perspectiva internacional, más propia de la época de su objeto de estudio que del momento que le tocó vivir.

Esta falta de complejos se trasladó también a su perfil como docente. Su metodología poco ortodoxa, tanto con sus alumnos oficiales del Conservatorio de Lisboa como con los estudiantes que acudían a su domicilio particular, se tradujo en una generosa relación maestro-discípulo que dio lugar a una escuela de musicólogos e intérpretes historicistas que supieron mantener su legado vivo. En Portugal, figuras fundamentales para la consolidación de la disciplina musicológica en el ámbito universitario, como Rui Nery y Manuel Carlos de Brito, y para la difusión de la interpretación historicista, como el vihuelista Manuel Morais y la clavecinista Cremilde Rosado, iniciaron su carrera trabajando en proyectos liderados por su maestro y, siguiendo su consejo, se formaron en el extranjero. En España —donde no ejerció un magisterio reglado— fueron figuras independientes, como el organista José Luis González Uriol o la musicóloga María Ester Sala, quienes continuaron su legado europeísta. Formados con Kastner en Lisboa y, después, en Ámsterdam y Basilea respectivamente, asumieron el magisterio del maestro y abogaron por una musicología práctica con la que enriquecer el campo de la naciente interpretación historicista en España. Todos ellos, españoles y portugueses, contribuyeron, además, en las iniciativas ibéricas surgidas al calor europeísta de finales de los años setenta y ochenta.

Los encuentros de música antigua ibérica —que celebraron cinco ediciones en Zaragoza (1977), Coímbra (1978), Zaragoza (1979), Évora (1980) y Salamanca (1982)— fueron un primer ejemplo de la colaboración luso-española que existe en la musicología gracias al magisterio de Kastner. Estos encuentros, además, reunieron por primera vez en el contexto ibérico a musicólogos, intérpretes y constructores de instrumentos antiguos con un fin común. Los mismos discípulos que contribuyeron a la celebración de estos encuentros, lo hicieron también en el *Congreso internacional 'España en la Música de Occidente'*, celebrado en Salamanca en 1985 con motivo del Año Europeo de la Música, declarado para celebrar el

tricentenario de Bach, Händel y Scarlatti. El congreso, si bien se centraba en esclarecer incógnitas que aún presentaba la música española, contó con una nutrida participación de ponentes portugueses y figuras de relevancia internacional —entre ellos, Dionisio Preciado, Robert Stevenson, Josep Maria Llorens, John Griffiths, Lothar Siemens, Manuel Carlos de Brito y Maria Fernanda Cidrais— que pertenecían a la red de contactos que Kastner había fraguado durante décadas de dedicación a la música ibérica.

Treinta años después de su muerte, la personalidad cosmopolita de Santiago Kastner nos permite hablar de un legado único que tendió puentes en tres direcciones diferentes: en primer lugar, entre dos naciones hermanas que parecían vivir enfrentadas, construyendo una identidad ibérica que ha permanecido viva en el repertorio recuperado y en las investigaciones llevadas a cabo por sus discípulos. En segundo lugar, entre la realidad ibérica y el mundo, como consecuencia de publicar los resultados de su investigación en las principales lenguas europeas y en editoriales de difusión internacional. En tercer y último lugar, entre la disciplina musicológica y la interpretación historicista, gracias a su perfil de *scholar performer* y a la firme convicción de que la musicología debía servir a la comprensión e interpretación de la música.

