

Discursos y prácticas
musicales nacionalistas (1900-1970)

Pilar Ramos López (ed.)



UNIVERSIDAD
DE LA RIOJA

DISCURSOS Y PRÁCTICAS MUSICALES
NACIONALISTAS (1900-1970)

PILAR RAMOS LÓPEZ
(EDITORA)

DISCURSOS Y PRÁCTICAS MUSICALES
NACIONALISTAS (1900-1970)

UNIVERSIDAD DE LA RIOJA
SERVICIO DE PUBLICACIONES
2024

DISCURSOS y prácticas musicales nacionalistas : (1900-1970) / Pilar Ramos López (ed.). – Logroño : Universidad de La Rioja, Servicio de Publicaciones, 2012.

381 p. ; 24 cm.

ISBN 978-84-96487-70-3 (rústica)

ISBN 978-84-96487-74-1 (pdf)

1. Música. 2. Nacionalismo en la música. 3. Historia. 4. España. 5. Siglo XX. I. Ramos López, Pilar. II. Universidad de La Rioja. Servicio de Publicaciones

323.17:78 (460)''19''

AVGH - IBIC 1.1

1DSE - IBIC 1.1

3JK - IBIC 1.1

Financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación. Proyecto de I + D HAR-2008-02243.

Agradecemos a la Real Academia de la Historia el permiso para utilizar la imagen de la cubierta.



Esta editorial es miembro de UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización de sus publicaciones a nivel nacional e internacional.



© Logroño, 2024, Los autores. Este trabajo se distribuye bajo una licencia CC BY NC-ND (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>).

Edita: Universidad de La Rioja. Servicio de Publicaciones

Ilustración de la cubierta: © Real Academia de la Historia. Archivo Documental Asociación Nueva Andadura.

Signatura 9/8370, carpeta 157, nº 11 [*Canciones y Danzas de España*, Madrid: Vicente Rico, 1965 (9ª edición), imagen central]

Diseño de cubierta: Universidad de La Rioja. Servicio de Comunicación

Producción Gráfica: Reproestudio, S.A.

ISBN: 978-84-96487-70-3 (rústica)

ISBN: 978-84-96487-74-1 (pdf)

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	9
Pilar Ramos López	
I. DISCURSOS.....	25
EL “NACIONALISMO DE LAS ESENCIAS”: ¿UNA CATEGORÍA ESTÉTICA O ÉTICA?.....	27
Elena Torres Clemente	
DISCURSOS DE VANGUARDIA E IDENTIDAD EN UNA REVISTA MUSICAL CUBANA. LA PRESENCIA DE MÉXICO EN <i>MUSICALIA</i> (LA HABANA, 1928-1932).....	53
Belén Vega Pichaco	
EL SEMANARIO <i>ESPAÑA</i> (1915-1924) Y LA CRÍTICA MUSICAL: NOVECENTISMO Y RENOVACIÓN.....	81
Ruth Piquer Sanclemente	
FEDERICO SOPEÑA Y LA “MAHLER-RENAISSANCE” EN ESPAÑA (1960-1976).....	103
Pablo-L. Rodríguez	
MUSICOLOGÍA ESPAÑOLA Y EXILIO: CONTINUIDADES Y RUPTURAS.....	115
Pilar Ramos López	
YOLANDA MORENO Y LAS MUSICÓLOGAS PIONERAS MEXICANAS: SU CONTRI- BUCIÓN AL PROCESO IDENTITARIO NACIONAL DESDE LA VISIÓN DE LA MÚSICA EN LA INDEPENDENCIA MEXICANA.....	139
Carmen Cecilia Piñero Gil	
RETOS MULTILINEALES Y MÉTODO PROLÉPICO EN EL ESTUDIO POSNACIONAL DEL NACIONALISMO MUSICAL.....	161
Alejandro L. Madrid	

II. PRÁCTICAS.....	173
“ANTES QUE LOS RAZONAMIENTOS LLEGAN AL CORAZÓN LOS SONIDOS”: EL FOLCLORE COMO MEDIO DE PROPAGANDA DEL PRIMER NACIONALISMO VASCO (1895-1939).....	175
Karlos Sánchez Ekiza	
“LA FIESTA DE LAS REGIONES” –ASTURIAS, ANDALUCÍA, VALENCIA Y ARAGÓN–: CUADROS DE CANTOS Y BAILES POPULARES Y CONSTRUCCIÓN NACIONAL ESPAÑOLA (1916-1936).....	195
Carles A. Pitarch Alfonso	
MUJERES, TIERRA Y NACIÓN. LAS DANZAS DE LA SECCIÓN FEMENINA EN EL MAPA POLÍTICO DE LA ESPAÑA FRANQUISTA (1939-1952).....	229
Beatriz Martínez del Fresno	
MÚSICA NACIONAL DE CATEGORÍA UNIVERSAL: CATALANISMO, MODERNIDAD Y FOLCLORE EN EL IDEARIO ESTÉTICO DE ROBERTO GERHARD TRAS EL MAGISTERIO SCHÖNBERGUIANO (1929-31).....	255
Diego Alonso Tomás	
<i>MÚSICAS PARA DESPUÉS DE UNA GUERRA...</i> COMPROMISOS, RETIRADAS Y RESISTENCIAS EN LA CREACIÓN MUSICAL CATALANA DEL PRIMER FRANQUISMO.....	277
Germán Gan Quesada	
IDEOLOGÍAS Y TRADICIONES EN CONFLICTO: LA <i>CANTATA MARTÍN FIERRO</i> (1945-1948) DE JUAN JOSÉ CASTRO EN EL CONTEXTO DEL PRIMER PERONISMO.....	301
Omar Corrado	
LA MÚSICA EN LOS CAFÉS Y EN LAS ASOCIACIONES OBRERAS: APROXIMACIÓN A UN MAPA SONORO DE MURCIA EN EL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XX	317
Pilar Valero Abril	
EL IMPERIO DE LA PROPAGANDA: LA MÚSICA EN LOS FASTOS CONMEMORATIVOS DEL PRIMER FRANQUISMO.....	339
Gemma Pérez Zaldondo	
CURRÍCULA.....	363
ÍNDICE ONOMÁSTICO.....	369

INTRODUCCIÓN

Pilar Ramos López

Universidad de La Rioja

Si, como señaló Ernest Gellner “el nacionalismo es un principio político según el cual la semejanza cultural es el vínculo social básico” (1998, p. 118), resulta evidente que la música, en tanto que cultura, participa en los procesos de construcción nacional. Asociamos ciertas músicas a naciones concretas, mientras que identificamos otras músicas como cosmopolitas o transnacionales, o quizás con ámbitos más locales. Por ello el nacionalismo clásico o paradigmático, es decir, aquel que establece la supremacía de las exigencias de la nación sobre cualquier otra lealtad individual o colectiva (N. Misceviz, 2010, p. 3), tiene una política musical, una manera de promover unas músicas y relegar o excluir otras. La clave está en identificar unas músicas como propias de una nación, estemos hablando de un estado, de un partido, de una asociación clandestina, de una emisora de radio o de un aula escolar. Porque a diferencia de otros principios políticos, utilizados solo en documentos jurídicos o propagandas electorales, el nacionalismo ha tenido una presencia cotidiana a lo largo del siglo XX. La categoría de lo “nacional” estaba entonces y aún está presente en la escuela, en el hospital, en la iglesia, en la calle e incluso en las casas. No era un fenómeno nuevo. En casi todo Occidente podría rastrearse su inicio hasta principios del XIX. Y aún en los lugares donde esta tarea resulta improbable, se revela recaltrante una de sus características: el nacionalismo nunca se presenta a sí mismo como nuevo. Para un nacionalista la nación no nace, “despierta” (E. Gellner, 1998, pp. 26 y 27).

En las últimas décadas varios estudios han incidido en la relación entre música y nacionalismo, en la línea de varias historiografías contemporáneas que han puesto el acento en la historia institucional, en la historia social y en la historia cultural. En particular, la llamada Nueva Historia Cultural ha insistido en el valor

de lo simbólico y su interpretación (P. Burke, 2006, p. 15) y es precisamente en el símbolo donde la música y la nación convergen para el nacionalismo. La musicología se suma entonces al afán por conocer no sólo cuáles eran los acontecimientos relevantes sino qué significado y qué repercusiones tuvieron y tienen en la vida de la gente. Destaco a continuación algunas aportaciones de las investigaciones llevadas a cabo sobre nacionalismo y música que resultan pertinentes para este libro:

- La música no sólo es símbolo de lo nacional o reflejo del nacionalismo en tanto que pensamiento político; la música participa en la formación del nacionalismo y “proporciona un lenguaje para su invención” (Ph. Bohlman, 2004, pp. xxv y 35).
- Lejos de mostrar una identificación estable entre un tipo de música y una nación, el nacionalismo desvela contradicciones, a veces incluso en las políticas estatales de un mismo gobierno. Ejemplos son las directrices estalinistas sobre la música (Frolova Walker, 1998), o la compleja problemática del jazz en la Alemania nazi (Wicke, 1985; Walter, 2007).
- Los estudios sobre los regímenes totalitarios han analizado la lógica del poder dictatorial y los puntos de contacto entre las diferentes dictaduras (como, por ejemplo, la similitud de instituciones o políticas musicales concretas). Aunque los historiadores se han detenido más en los sistemas, no se ha ignorado el peso que tuvieron algunas personalidades.
- La necesidad de diferenciar entre la identidad musical individual y la colectiva para entender la agencia individual por parte de músicos y compositores de cara a los cambios musicales y culturales (G. Born y D. Hesmondhalgh, 2000, p. 33). La etiqueta “compositor nacionalista” no suele tener en cuenta esta diferenciación. Es más, puede desviar nuestra atención apartándonos de los conflictos –imposiciones, rebeliones y negociaciones– entre ambas formas de identidad musical.
- La proliferación de significaciones de un objeto es función de su contexto de uso, como ya destacaron los lingüistas Peirce y Austin, y más recientemente, historiadores como Roger Chartier (1994, p. 45). Es el caso de la tendencia sentimental en la música popular de los años 30, que se impuso, con lecturas diferentes, pero procurando siempre placer a su público, en ambientes tan opuestos como la Alemania nazi (Wicke, 1985), la Francia prebélica (Klein, 1985), la América bulliciosa de Tin Pan Alley (Hamm, 1979), la España republicana y la “nacional”.

Nuestro propósito es estudiar el papel que han jugado los discursos sobre la música y las prácticas musicales en procesos nacionalistas a niveles diversos: instituciones, espectáculos, crítica en prensa, historiografía, composición, locales de

diversión, etc. El interés que en los últimos años ha despertado el nacionalismo español entre los historiadores (Fox, 1997; Boyd, 2000; Álvarez Junco, 2002; Moreno Luzón, 2007), sumado a la tradición de investigaciones sobre el nacionalismo catalán y vasco, ha puesto a nuestra disposición un bagaje conceptual y un marco teórico reconocido en varios los ensayos aquí publicados.

Si bien, en la estela de Michel Foucault, pueden definirse como discursos “todas las formas y categorías de la vida cultural” (H. White, 1992b, 125), entendemos por tales discursos los comentarios y creencias estéticas que rodean las prácticas musicales, conformando las visiones de compositores, intérpretes, estudiosos, historiadores y público (D. Beard y K. Gloag, 2005, p. 55). En cambio, por prácticas musicales entendemos la composición, la interpretación y la escucha musical, pero también la programación, circulación, difusión y recepción de la música, así como las actividades de las instituciones musicales, ya sean docentes, de investigación o de difusión.

El arco cronológico que abarca el libro va desde principios del siglo XX hasta la década de los 70. El límite final quizás resulte más evidente que el inicial: tras la restauración democrática y la constitución de 1978, que reconoce las nacionalidades y ordena administrativamente el estado en comunidades autónomas, la definición nacional de España se complica y multiplica de una manera considerable. A otra escala, el capitalismo tardío, el postmodernismo, la globalización y fenómenos paralelos como la world music, no han acabado, como en un principio se pensaba, con el nacionalismo, ni con las músicas locales o nacionales, pero ciertamente, han producido nuevas relaciones a nivel de las identidades musicales individuales y colectivas. De ahí que marquemos los años 70 como final de nuestros estudios. Pero ¿por qué iniciarlos con el comienzo de siglo? Pues porque en torno a 1900 el concepto de nación sufrió transformaciones que han determinado gran parte de la historia posterior. Si a principios del XIX se entendía por nación una comunidad lingüística y cultural, a mediados de ese siglo la raza, considerada como una determinación biológica, fue adquiriendo más peso en la definición política de la nación. Cuando a la obsesión por la raza se le aplicaron las teorías darwinistas y spencerianas, con su corolario de supremacía, competición y exclusión, se fraguaron unos nacionalismos de devastadoras consecuencias no sólo durante las dos guerras mundiales, sino en tragedias más recientes como las vividas a finales del siglo XX en las actuales Serbia, Bosnia Herzegovina, y Kosovo. Por otra parte, el nacionalismo suele esgrimir lo remoto de ciertas costumbres locales como testimonios de la antigüedad de la nación. Así, las “raíces” sustituyeron como base de la identidad a la “razón” ilustrada, y al “rango” del Antiguo Régimen (E. Gellner, 1998, p. 132). No es casualidad, por tanto, que la radicalización del nacionalismo europeo haya coincidido con una época (1870-1914) que protagonizó la “invención masiva de las tradiciones” (Hobsbawn, 2002).

Precisamente entonces, en torno al cambio de siglo, España ocupaba un peculiar status en el panorama internacional. Por una parte era considerada aún un país exótico por las potencias coloniales. En consecuencia, historiadores y viajeros escribían sobre la música española en los términos estudiados por Said en sus monografías sobre el Orientalismo y el Imperialismo (1978, 1993), a la par que los compositores escribían obras exóticas sobre temas españoles. Los musicólogos han señalado cómo la diferenciación entre la “autenticidad” del tono español de Mikhail Glinka y el de Manuel de Falla no se sustenta en características musicales, sino en razones políticas (C. Dahlhaus, 1989, pp. 40 y 41). James Parakilas ha ido más allá, hablando de la “autoexotización” de Falla (1998, p. 189), al igual que Ralph Locke, quien ha ahondado en lo difuso de los límites entre nacionalismo y exotismo (2010, pp. 72-84). Las tensiones entre nacionalismo y exotismo se agudizan en el caso español, puesto que, como ha sucedido en la historia de Rusia, España ha sido Oriente para los europeos al tiempo que sus habitantes se han considerado occidentales. Los compositores españoles, como los rusos y demás autores de naciones “periféricas”, han compartido la condena de ver valoradas únicamente sus músicas nacionalistas. Pero, en esa misma medida, se han visto relegados como compositores de segundo orden respecto a los “grandes maestros” supuestamente “universales” (R. Taruskin, 2010). Hay, no obstante, un matiz: España ha sido centro de un Imperio y, después, periferia de Europa. De esta doble condición se era muy consciente en la llamada crisis del 98, tras la independencia de Cuba y Filipinas. Durante la primera mitad del siglo XX el pasado colonial español determinaba en cierta medida la manera cómo los historiadores españoles escribían sobre la música española y sobre la música de Latinoamérica, al tiempo que también condicionaba la visión de los historiadores latinoamericanos sobre la música española y la música de sus respectivos países. Por ello nos ha parecido necesario integrar en este volumen algunas investigaciones sobre las problemáticas musicales argentina, cubana y mexicana. Estos países tienen una rica vida musical durante la primera mitad del XX que no tiene nada que envidiar a la de su antigua metrópoli: ni en la actividad de orquestas y teatros de ópera, ni en la creación de música de vanguardia, ni en la eclosión de las llamadas músicas populares. A lo largo de los años 1900-1970 Argentina, Cuba y México mantenían importantes relaciones culturales con España, sostenidas por un constante intercambio de intelectuales y músicos. Pero el conocimiento de la vida musical de estos países no solo es útil para comprender la situación a la cual se enfrentaron los españoles emigrados, sino para entender mejor los mecanismos propios de los nacionalismos en los países occidentales que desde el punto de vista del canon musical europeo (germánico) han constituido la periferia. Estos estudios nos ofrecen el contrapunto imprescindible para comprender varios problemas que vistos solo desde España pueden parecer exclusivos. Lejos de ser una residual visión imperialista de las antiguas colonias, los estudios que presentamos aquí sobre Cuba, México y Argentina, permiten apartarse, siquiera un momento, del círculo

vicioso en el cual suelen desembocar los intentos de comprensión del nacionalismo a partir del estudio de una única nación.

Y es que como todo libro nuevo, éste que ahora presentamos pretende superar una limitación frecuente en los estudios sobre música española: la investigación aislada de sus problemas. Así suelen estudiarse por separado las cuestiones musicológicas y las etnomusicológicas, la música española y la música internacional, la producción individual de los compositores y las políticas de las instituciones, la España anterior y la posterior a la Guerra Civil, etc. Entendemos que al relacionar fenómenos que suceden a distintos ámbitos (música de vanguardia y música folclórica, por ejemplo), y al incidir en los contextos, ofrecemos no sólo nuevos datos, sino nuevas perspectivas y valoraciones.

Para todos los españoles de cierta edad, la Guerra Civil (1936-1939) fue, al menos en nuestra niñez, un referente cotidiano que colocaba las personas, las costumbres y las cosas en dos espacios sin contacto aparente: el de antes y el de después de la Guerra. Entre ambos mundos se extendía un vacío del que se hablaba muy poco. Sin embargo, la proyección de esa barrera de la memoria popular a los estudios históricos provoca inconvenientes notables. En efecto, la Guerra Civil como frontera de los estudios musicológicos impide la valoración de las continuidades y las rupturas producidas a varios niveles –creación, interpretación, difusión, instituciones docentes, medios de comunicación, investigación, transmisión, recepción, etc.–, y en diferentes géneros y estilos –folclóricos, sinfónicos, de cámara, de vanguardia, populares, etc. Precisamente si no se tiene en cuenta el hecho mencionado de que un mismo objeto cultural puede funcionar con significados distintos, ofreciendo una continuidad en el uso y una discontinuidad en su interpretación, es fácil desembocar en trabajos mecanicistas¹.

No pretendemos contribuir a la sofisticada teoría del nacionalismo político ni tampoco hacer una historia del nacionalismo musical en el ámbito hispano entre 1900 y 1970. Nos limitaremos a recordar aquí que la mayoría de los nacionalismos musicales europeos se plantearon a lo largo del siglo XIX como alternativa al prestigio e influencia de la música germana. No obstante, en lugar de mantener un simple rechazo hacia la música alemana, los compositores nacionalistas tuvieron una relación compleja con esa tradición, simultaneando incluso las tensiones de repudio y atracción (M. Murphy, 2010, p. 10). Por otra parte, el nacionalismo también marcó la producción y la recepción de la propia música alemana, y austriaca. Ello se hizo especialmente evidente en la década de 1920, cuando el dodecafonismo de la Segunda Escuela de Viena volvía a urgir a posicionarse frente a la nueva música a compositores, crítica y público. Sin embargo, el reper-

1. Véase por ejemplo mi crítica a ciertas lecturas de las canciones populares mexicanas (P. Ramos, 2010, pp. 16 y 17).

torio operístico italiano había tenido al menos igual repercusión, si no mayor, a la del repertorio sinfónico y operístico alemán en los países de habla hispana. Esta fue una de las principales razones por la cual los jóvenes compositores de estos países buscaron la renovación en otra parte: en París. En el París de las primeras décadas del XX los jóvenes músicos españoles, cubanos, argentinos o venezolanos (entre otros Isaac Albéniz, Enric Granados, Ricard Viñes, Joaquim Nin, Manuel de Falla, Joaquín Rodrigo, Joaquín Turina, el Padre Donostia, Alejo Carpentier, Juan Carlos Paz, Reynaldo Hahn, etc.) se codearon con otros exóticos: los rusos (Igor Stravinsky, Seguei Prokofiev, Nikolay Tcherepnin, Seguei Liapunov, Aleksandr Glazunov, etc.). No olvidemos que, además, París también marcaba la actualidad de los cabarets. Ya podían bailar ritmos americanos como el one-step y pedir a sus madres ‘un negro [...] que baile el charlestón y toque en un *jazz band*’, pero las niñas sabían que era a París a dónde iban sus padres².

I. LOS DISCURSOS

Los ensayos recogidos en esta primera parte del libro giran en torno a la estética (Torres Clemente, Vega Pichaco, Piquer Sanclemente y Rodríguez) y a la historiografía musical (Ramos López, Madrid). Por tanto los protagonistas de estos textos serán los compositores, críticos musicales, historiadores y musicólogos, si bien el tipo de revistas en el que se publican muchos de sus textos iba dirigido a un público más amplio.

En la formulación de la estética nacionalista nos encontramos con uno de los paralelismos aludidos más arriba entre diferentes países, en este caso, entre Cuba y España. Los artículos de Belén Vega Pichaco sobre el afrocubanismo en los años 20 y de Elena Torres Clemente centrado en la discusión acerca de la música de Manuel de Falla y el “nacionalismo de las esencias” detectan una trayectoria parecida, desde la valoración de los elementos folclóricos como pintorescos hasta el descubrimiento en los mismos de valores identitarios. Con la perspectiva proporcionada por la teoría de la “ansiedad de la influencia” de Harold Bloom y las aportaciones musicológicas de J. Straus (1990), ambos debates se revelan también como luchas generacionales, en las que están en juego los deseos de demarcarse de una tradición que clasifica a una música como “cubana” o como “española” de cara al público local y al internacional. Es decir, una situación que, siguiendo a Bourdieu, proporciona tensiones autónomas en cualquier campo cultural. En el caso cubano, junto a un nuevo estilo musical se proponía una imagen nacional alternativa, e incluso, otro modelo de estado. Por el contrario, en la polé-

2. “Si vas a París, papá,” one step de Ledesma, Oropesa y Álvarez Díaz. Muy popular a finales de los años 20. El verso siguiente advertía precisamente “cuidado con los apaches” (los modernos parisinos).

mica española sobre el “nacionalismo de las esencias” no se propuso un nuevo proyecto político, al tiempo que la pretendida novedad estilística resultaba cuestionable. En efecto, páginas avanzadas de Ruperto Chapí (por ejemplo, la música de *Margarita la Tornera* de 1909, que no su rancio libreto), de Albéniz y de Maurice Ravel, (*Rhapsodie espagnole* de 1907-8, y *L'heure espagnole* de 1911) se habían adelantado a Falla (*El Sombrero de tres picos* pantomima de 1917, revisión como ballet en 1919), en su realización del nacionalismo de las esencias yendo incluso más lejos en su modernidad³. Pues, tal y como ya destacara Ortega y Gasset ([1925] 1960, p. 13), si la distancia irónica está en el centro de la modernidad, Falla no se permitió nunca un tratamiento tan irreverente de los tópicos españoles como el desplegado por el francés en la casa del relojero. Bien es verdad que Ravel no fue tan irónico con respecto a los tópicos franceses...

El uso del folclore en las instituciones y celebraciones nacionalistas o en la música llamada entonces “cultura” o “clásica” no fue, sin embargo, la única cuestión candente en las discusiones sobre la música nacional. Los intelectuales españoles, envueltos en una disyuntiva ya secular entre la europeización o el repliegue, se involucraron desde la Primera Guerra Mundial en una polémica que permitía nuevas alineaciones: la de los germanófilos y aliadófilos, cuyas implicaciones estéticas son conocidas (C. Hess, 2001, p. 50 y ss.). Ruth Piquer Sanclemente describe los conflictos entre los ideales de las vanguardias artísticas como clasicismo moderno, pureza, latinidad, etc., que se vincularon a países y razas, y que protagonizaron las referencias a la música en la revista *España* entre 1915 y 1924.

En las primeras décadas posteriores a la Guerra Civil las revistas españolas fueron bien distintas: no hubo posicionamientos en la esfera pública fuera de la militancia franquista, la resistencia fue pues “una resistencia silenciosa” (Gracia, 2004). En la crítica musical española de aquellos años la firma protagonista fue la de Federico Sopena. Como Higinio Anglés o Nemesio Otaño, quienes asimismo ocuparon los principales puestos de poder de la música española en el franquismo, Sopena no sólo cumplía el requisito imprescindible -su adhesión a Franco desde la misma guerra- sino que pronto le añadió el mayor de los méritos para un no combatiente: la orden sacerdotal. Es evidente que Franco no podía rivalizar con la pose de artista (y particularmente, de violinista) de la que Mussolini gustaba presumir (Sachs, 1988). Ni siquiera se le conoce un gusto musical de cierta distinción a la manera de la manía wagneriana de Adolf Hitler. Por tanto, si queremos hablar de individuos influyentes en materia musical durante el franquismo habrá que detenerse en los agentes de la política cultural. Tal fue, por ejemplo, Federico Sopena, cuyo falangismo y simpatía por los nazis no le impidió

3. El propio Falla reconoció que en la *Rhapsodie* Ravel había ido “coincidiendo con mis propias intenciones” ([1939] 1972, p. 131), las mismas palabras habían aparecido en un artículo suyo de la *Revue Musicale* (marzo 1939) que Sopena no cita en su introducción a la edición española.

ser el principal promotor de Gustav Mahler en España. (Volvemos al principio, ya aludido, de las contradicciones en las políticas musicales de los totalitarismos nacionalistas). Pablo-L. Rodríguez analiza la peculiar lectura que realizara Sopena en los años 60 y 70 de la música y la figura de Mahler, explicándola desde la trayectoria intelectual y personal del sacerdote. Ese Mahler místico era quizás el único que podía tener sentido para el seguidor de un Caudillo que había definido España como tierra de “santos, artesanos y guerreros”⁴.

¿Y cómo se construye una nación desde el exilio? Los musicólogos españoles expatriados no respondieron a una sola voz a este interrogante. Nunca constituyeron un grupo homogéneo, ni antes ni después de la Guerra Civil. Mi ensayo sobre su producción musicológica se centra en los temas y en las redes personales que cultivaron, en sus silencios, y en las continuidades y discontinuidades de sus aportaciones respecto a la tradición historiográfica española.

Un caso radicalmente distinto es el de la labor de las musicólogas estudiadas por Cecilia Piñero. Las mexicanas Alba Herrero, Esperanza Pulido y Yolanda Moreno tuvieron una participación destacada en la construcción de la historia musical de su país, no solo en su faceta de historiadoras, sino como docentes, compositoras o gestoras culturales. Piñero estudia las diferentes posiciones que estas historiadoras tuvieron respecto a una cuestión central para el nacionalismo mexicano: el legado indígena.

Escudriñar el papel de los historiadores en las construcciones de las historias nacionales ha estimulado varias investigaciones en las últimas décadas, tanto en la historiografía general como en el terreno musicológico⁵. Pero ¿es posible la escritura de una historia no nacionalista? Por razones prácticas, entre las cuales cabe destacar las políticas de las subvenciones, la mayor accesibilidad a las fuentes, y la costumbre, los historiadores circunscribimos con demasiada frecuencia nuestro ámbito de estudio a un país. Alejandro Madrid propone un método proléptico para investigadores deseosos de escapar de las trampas del nacionalismo. Se trata de un tipo de narrativa histórica que relaciona los eventos de manera no lineal, prestando atención a los complejos de *performance* y a los circuitos de membrecía. Su ensayo propone como ejemplo una narrativa que conecta even-

4. “Constituye España un pueblo que a través de su historia se ha caracterizado como pueblo de santos, de artistas y guerreros: características esenciales que han permanecido a través de su Historia y que no pudieron ser reformadas, pese a las doctrinas de la Enciclopedia” (Extracto de las palabras pronunciadas por Franco en el Pabellón de Artesanía de Valencia el 11 de mayo de 1947. Francisco Franco Bahamonde, *Textos de doctrina política. Palabras y escritos de 1945 a 1950*. Madrid, Publicaciones españolas, 1951, p. 439. Citado en Á. Llorente, 1995, p. 57).

5. (entre otros, Cantor, 1991; Pérez Zalduondo, 1992; Carreira, 1995; Potter, 1998; Fulcher, 1999; Rehding, 2000; Carreras, 2001; Gerhard, 2001; Ramos, 2003, 2008 y en prensa; Sánchez Ekiza, 2005; y Sánchez de Andrés, 2009).

tos de distinta naturaleza y cronología relacionados con uno de los compositores más castigados por la historiografía nacionalista: Julián Carrillo.

II. LAS PRÁCTICAS

Los ensayos recogidos en la segunda parte del libro se ocupan, primero, de la utilización nacionalista de la música tradicional o folclórica (Sánchez Ekiza, Pitarch Alfonso, Martínez del Fresno), después, de los conflictos que planteó el nacionalismo a algunos compositores (Alonso Tomás, Gan Quesada, Corrado) y por último, del repertorio musical escuchado en esta época tanto en actos oficiales como en momentos de ocio (Valero Abril, Pérez Zalduondo).

Los bailes tradicionales fueron utilizados por ideologías distintas, ya fuera simultáneamente o en épocas diversas. En los ensayos incluidos en este volumen vemos cómo el Partido Nacionalista Vasco y el carlismo en las primeras décadas del siglo XX (Karlos Sánchez Ekiza), los espectáculos organizados por el músico y empresario Miguel Asso entre 1916 y 1936 (Carles Pitarch Alfonso) y la Sección Femenina franquista (Beatriz Martínez del Fresno) ejercieron diferentes prácticas que evidencian el principio mencionado al comienzo de esta introducción: la proliferación de significaciones de un objeto en función de su contexto de uso. Los bailes fueron objeto de entretenimiento para un público numeroso, además de procurar placer a sus ejecutantes al tiempo que funcionaron con significados identitarios, nacionalistas en algunos casos, localistas en otros. Había, no obstante, matices. Si en las crónicas de prensa de los espectáculos de “bailes regionales” se destacaba lo pintoresco junto con la calidad artística (Pitarch), en los concursos de la Sección Femenina (Martínez del Fresno) y en las celebraciones vascas (Sánchez Ekiza) al lado de una más obvia utilización nacionalista es patente una obsesión moral que, precisamente, desprecia lo pintoresco y lúdico de los bailes.

No era nuevo en nuestro país este prestigio de lo campesino como puro y cristiano. Durante el llamado “Siglo de Oro” la exaltación de las danzas aldeanas y de la vida rural formaba parte del entramado cristianoviejero contra la movilidad social protagonizada por los conversos. Siglos después, distintos proyectos políticos también se canalizan a través de las discusiones sobre el peso relativo que debían tener las culturas indígenas y las culturas de inmigración (ya fuera esta la esclavista africana o la europea) en las músicas nacionales de México y Cuba en la década de 1920 y 1930 (Cecilia Piñero, Belén Vega). El texto de Omar Corrado expone un caso extremo de la utilización de una misma figura, Martín Fierro, por fuerzas políticas contrarias en la Argentina de los años 40.

A otra escala, alguno de los avatares vividos en la Sección Femenina, como el hecho de que al principio se favoreciera que las muchachas aprendieran todos los bailes, mientras que después se llegara a prohibir a danzantes de una provin-

cia bailar músicas de otro lugar, se asemeja en cierto sentido al proceso vivido en la potencia antagonica del régimen: la Unión Soviética. Cada una de las repúblicas soviéticas había construido un teatro de ópera “nacional” cuyo repertorio debía ser característico según las directrices estalinistas. En los lugares sin tradición operística o sinfónica no era fácil, sin embargo, componer obras en un estilo propio que, en realidad, hubo de inventarse (Frolova Walker, 1998). De alguna manera, la promoción de los nacionalismos particulares en estados plurinacionales funciona como un modo de neutralizar aquellos pueblos con vocación política independiente. Si todos tienen una “patria chica” nadie es menos hijo de la “madre patria”. En este sentido es significativo que la Sección Femenina dividiera los bailes por provincias, en tanto que éstas son unas divisiones administrativas, no culturales. Por el contrario, el Partido Nacionalista Vasco no buscaba compartimentar estilísticamente su geografía. En consecuencia promovió por todo el territorio vasco danzas cuya práctica tradicional se había circunscrito hasta entonces a localidades concretas, al tiempo que dejó de lado otras danzas muy extendidas en el País Vasco –como la jota– pero que no se consideraron nacionales (Sánchez Ekiza). Sin embargo, a todas estas políticas subyace un mismo principio, el nacionalista, con su corolario de homogeneización cultural (ya sea al nivel general de un país o al nivel de sus divisiones administrativas).

Tanto Beatriz Martínez del Fresno como Carles Pitarch han destacado la importancia de la promoción de los bailes tradicionales dentro de las estrategias de lo que se ha llamado “nacionalismo banal” (Billig 1995). Pitarch señala además la relación entre éstos y el proceso de “construcción regional” que, lejos de debilitar, como se ha dicho tantas veces, el nacionalismo español, ha podido en realidad contribuir a su desarrollo. En un país como España, cuyo porcentaje de población rural aún en la década de los 50 era bastante más alto que el de otros países europeos, la música tradicional tuvo una presencia que quizás en esos otros países ya había sido progresivamente relevada por la música llamada entonces “ligera”. Por supuesto, la radio, los discos y los espectáculos de variedades difundían canciones que ya no eran folclóricas, algunas de las cuales circulaban incluso internacionalmente. Pero aún en los años 60, cuando fue masivo el “éxodo rural” a las ciudades españolas, a las fábricas europeas y, no lo olvidemos, también a Latinoamérica, los nuevos urbanitas tenían todavía en los oídos las músicas de sus pueblos. Sin tener en cuenta este peculiar contexto no se puede calibrar el éxito de la labor “revitalizadora” del folclore de la Sección Femenina, ni quizás tampoco la buena acogida entre compositores y público españoles de propuestas que aunaban neoclasicismo y utilización de materiales folclóricos⁶, ni el entusiasmo desatado a finales de los 70 por las músicas neofolclóricas.

6. Una tendencia favorecida asimismo después de la II Guerra Mundial por los regímenes de la órbita soviética cuyas poblaciones campesinas eran también importantes, como Polonia y Hungría.

Las músicas folclóricas no solo resultaron atractivas para el público o para los dirigentes políticos. Los compositores venían utilizando la música tradicional en sus composiciones desde antes del Romanticismo. A las antiguas motivaciones estéticas, de evocación de escenas rurales, o de búsqueda de popularidad, se añadieron a lo largo del XIX razones políticas ligadas a la nueva valoración de la cultura popular por parte de la filosofía de Herder y del desarrollo del nacionalismo. Durante el siglo XX, aunque hubo compositores de lenguaje muy conservador que recurrían insistentemente a modismos folclóricos, otros vieron en los materiales tradicionales posibilidades de renovación del lenguaje musical, especialmente en sus aspectos rítmicos, melódicos y armónicos, fue el caso de Béla Bartók, Zoltan Kodály, o Igor Stravinsky. Sin embargo, para otros músicos de vanguardia, como los de la Segunda Escuela de Viena, la utilización del folclore fue marginal.

La insistencia en el papel de las instituciones y de los discursos de políticos, intelectuales e historiadores en la construcción de las identidades nacionales no puede llevarnos a relegar al papel de transmisores automáticos a los compositores, olvidando los conflictos que se les plantearon a cada uno de ellos en el plano ideológico, pero también en el orden profesional y estético. Estudios sobre Manuel de Falla, Joaquín Rodrigo y Julio Gómez⁷ han analizado esta problemática. Ello nos ha permitido centrarnos en otros compositores. Las consideraciones ideológicas conviven en los ensayos de Omar Corrado, Germán Gan y Diego Alonso con un análisis de los procedimientos musicales pertinentes.

Diego Alonso Tomás se centra en la figura de Roberto Gerhard a la vuelta de sus estudios con Arnold Schönberg en Viena y Berlín. Es entonces cuando el compositor tuvo que definirse frente a las posturas divergentes que sobre la utilización del folclore en la composición musical habían mantenido su antiguo maestro, Felip Pedrell, y el propio Schönberg. En su estudio Alonso utiliza fuentes que hasta el momento no han sido tenidas en cuenta en las publicaciones sobre Gerhard.

Unos años más tarde, tras la Guerra Civil, el ambiente barcelonés había cambiado. Gan Quesada trata la actividad de los compositores que ya tenían una carrera reconocida en Cataluña antes de la contienda. Para ellos los Premios Ciudad de Barcelona suponían el reconocimiento oficial en un momento en el que había pocas oportunidades para estrenar y para publicar; a cambio el concurso imponía una estética cuyas líneas no siempre fueron coherentes. Las distintas respuestas a estos premios son analizadas por Gan a partir de una consideración muy atenta a las coyunturas y trayectorias individuales de los compositores.

7. Entre otros R. Barce, 1993; Martínez del Fresno, 1999; C. Hess, 2005; Suárez Pajares, 2005 y M. Christoforidis, 2007.

En latitudes lejanas, uno de los músicos de más prestigio en su país, Juan José Castro, se enfrentaba frontalmente al nuevo régimen también militarista de Perón. Corrado muestra en su ensayo cómo el compositor y director Castro realiza en su cantata de 1945 una lectura del texto nacional argentino por excelencia, Martín Fierro. En esta obra musical convergen de nuevo las polémicas sobre la modernidad, el folclore y la nación, así como también la trayectoria personal de su autor.

Los últimos ensayos del libro se apartan de la música de nueva composición y de la música folclórica para centrarse en la selección del repertorio. Los criterios de selección son evidentemente diferentes en los dos casos que aquí presentamos: las celebraciones oficiales del primer franquismo y los momentos de ocio de una ciudad de provincias. También varían las cronologías. Pero en ambas ocasiones musicales se prefirió recurrir a autores consagrados en lugar de realizar encargos. Es importante llamar la atención sobre el hecho de que, si se atiende únicamente a la música de nueva composición y a la música tradicional, se obtiene un conocimiento muy parcial de la música difundida, escuchada o apreciada en una época. Es relevante considerar también la selección del repertorio: qué música se escuchaba y en qué contextos, cuál era relegada, qué sentido se le daba, etc.

Es curioso que el estudio cultural más local del libro, centrado en una ciudad como Murcia, que a principios del siglo XX vivía sobre todo del campo y de las minas, trate de un repertorio internacional. Este contraste parece un contrapunto necesario a la idea de nacionalismo que recorre el libro. La empresa de la construcción nacional concernía a compositores, políticos, intérpretes, y público. Pero en la vida cotidiana muchas manifestaciones musicales tenían otros fines: funcionar como un medio de distinción (Bourdieu), y también como ocio. Un ocio recién conquistado en el caso de los obreros cualificados agrupados en las asociaciones obreras cuya actividad musical estudia Pilar Valero Abril. Sin esa música internacional tampoco puede entenderse la música nacionalista. Ambas se relacionan en un proceso dialéctico, de manera que la música nacionalista debe adquirir su esencia en competición con la música “europea” (tal y como es calificada en los programas murcianos) o definirse como negación de esta. Frente a la oposición entre música europea y música nacional, el flamenco, cuya práctica ya era importante en Murcia, queda en un limbo interesantísimo. Según las fuentes murcianas del primer tercio del siglo XX el flamenco no es considerado música “europea”, pero tampoco es música “nacional” o utilizable por el nacionalismo; por otra parte no es música de la burguesía, ni tampoco es música campesina. En una de las zonas donde más se cultivaba el flamenco no se le atribuyen entonces ninguno de los rasgos de “primitivo”, “propio” o “auténtico”, típicos de la “filosofía de los orígenes”⁸ y determinantes en la musicología alemana de prin-

8. Véase A. Rehding, 2000.

cipios del siglo XX. Sería Manuel de Falla quien blandiría estos argumentos defendiendo el flamenco durante la agria polémica sobre el Concurso de Cante Jondo organizado por él en Granada en aquellos años (1922).

El polo opuesto, la música “de prestigio”, ya fuera la considerada “nacional” o la “universal”, tuvo un papel relevante en los primeros fastos franquistas. Gemma Pérez Zalduondo estudia aquí la lógica de la selección del repertorio en las celebraciones entre los años 1938 y 1945. Y de nuevo aparecen contradicciones y sorpresas, junto a la previsible dependencia de la política exterior del régimen que, a su vez, seguía la evolución de la contienda mundial. Es un texto que incide sobre los usos de la música, ya sea de la música sinfónica, de la ópera, de la zarzuela, de la música antigua, pero también de la folclórica, así como de la popular o “ligera”. Cada una tiene un momento y un lugar en el nuevo estado. Frente a la imagen tan asumida de unas autoridades ajenas a cualquier interés por la cultura que no fuera la censura, la documentación estudiada por Pérez Zalduondo demuestra el empeño por la utilización propagandística de la música.

Una primera versión de los ensayos que constituyen este libro fue discutida en el Seminario *La música en los procesos de construcción nacional: discursos y prácticas* celebrado en la Universidad de La Rioja en mayo de 2010. Cada uno de los textos fue encargado a investigadores que se hallaban trabajando en estas temáticas. Buscamos además ofrecer una visión plural, que huyera de la rutinaria jerarquía entre nacionalismos centralistas y periféricos, las cuales siempre legitiman al centro desde el cual se habla. El Seminario se organizó dentro del Proyecto de investigación financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación HAR2008-02243 “Tradición, modernidad y construcción nacional en los discursos y en las prácticas musicales en España, Argentina y México 1900-1975”. Nuestro reconocimiento a ambas instituciones, Ministerio y Universidad, sin las cuales la publicación de este libro no hubiera sido posible. Personalmente, he de agradecer, además, la entusiasta participación de los autores en el mencionado Seminario y en este libro. A Beatriz Martínez del Fresno y a Ramón Pelinski les agradezco en particular sus comentarios y críticas a esta introducción.

Por último, es necesario aclarar que, si bien nos unen simpatías personales y temas afines de investigación, no hemos buscado una uniformidad ni en el estilo de los ensayos, ni aún menos en las posturas ideológicas que cada uno mantenemos con respecto a un principio, como el nacionalismo, ante el cual es difícil mantenerse neutro, al menos en el mundo actual.

BIBLIOGRAFÍA

Álvarez Junco, J.: *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, Madrid: Taurus, 2002.

- Barce, R.: "Perfil ideológico de Manuel de Falla" *Musica/Realtà*, 42 (1993), 31-56.
- Beard, D. y K. Gloag: *Musicology. The Key Concepts*, London: Routledge, 2005.
- Billig, M.: *Banal Nationalism*, London: Sage, 1995.
- Bohman, Ph. V.: *The Music of European Nationalism. Cultural Identity and Modern History*, Santa Barbara: ABC Clío, 2004.
- Born, G. y D. Hesmondhalgh: "Introduction: On Difference, Representation and Appropriation in Music", en Born, G. y Hesmondhalgh, D. (eds.) *Western Music and Its Others*, Berkeley: University of California Press, 2000.
- Boyd, C.: *Historia patria: política, historia e identidad nacional en España*, Barcelona: Pomares-Corredor, 2000.
- Burke, P.: *¿Qué es la historia cultural?*, Barcelona: Paidós, 2006 [2004].
- Cantor, N. F.: *Inventing the Middle Ages. The lives, works, and ideas of the great medievalists of the twentieth century*, New York: Quill William Morrow, 1991.
- Carreira, X. M.: "La musicología española: un'illusione autarchica?". *Il Saggiatore Musicale*, II, (1995).
- Carreras, J. J.: "Hijos de Pedrell: La historiografía musical española y sus orígenes nacionalistas (1780-1980)". *Il Saggiatore musicale*, VIII, 1, (2001), 121-169.
- Christoforidis, M.: "Manuel de Falla, flamenco and Spanish identity", en Brown, J. (ed.): *Western Music and Race*, Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Corrado, O.: "Música culta y política en Argentina entre 1930 y 1945. Una aproximación". *Música e Investigación*, 9 (2001), 13-33.
- Dahlhaus, C.: *Nineteenth-Century Music*, Berkeley: University of California Press, 1989.
- Falla, M. de: "VII. Ravel. Notas sobre Ravel. Revista *Isla*, Jerez de la Frontera, septiembre de 1939", en *Escritos sobre música y músicos*, Madrid: Espasa Calpe, 1972.
- Fox, I.: *La invención de España. Nacionalismo liberal e identidad nacional*, Madrid: Cátedra, 1997.
- Fulcher, J. F.: *French Cultural Politics and Music: From the Dreyfus Affair to the First World War*, New York y Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Frolova-Walker, M.: "'National in Form, Socialist in Content': Musical Nation-Building in the Soviet Republics". *Journal of American Musicological Society*, 51, 2 (1998).
- Gellner, E.: *Nacionalismo*, Barcelona: Destino, 1998.
- Gerhard, A.: "Musicology in the 'Third Reich': A Preliminary Report". *The Journal of Musicology*, XVIII (2001), 517-544.
- Hamm, Ch.: "It's Only a Paper Moon or, the Golden Years of Tin Pan Alley", en *Yesterdays. Popular Song in America*, New York: Norton, 1979, pp. 284-325.

- Hess, C. A.: *Sacred passions: the life and music of Manuel de Falla*, Oxford: Oxford University Press, 2005.
- Hobsbawm, E. y T. Ranger (eds.): *La invención de la tradición*, Barcelona: Crítica, 2002 [1983].
- Klein, J.-Cl.: "Borrowing, syncretism, hybridisation: the Parisian revue of the 1920's." *Popular Music* 5 (1985).
- Llorente Hernández, Á.: *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, Madrid: Visor, 1995.
- Locke, R. P.: *Musical Exoticism. Images and Reflections*, Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- Martínez del Fresno, B.: *Julio Gómez. Una época de la música española*, Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1999.
- Miscevic, N.: "Nationalism", en Zalta, E. N. (ed.) *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Summer 2010 Edition)*. Accesible en: <<http://plato.stanford.edu/archives/sum2010/entries/nationalism/>> [consulta 20 de noviembre de 2010].
- Moreno Luzón, J. (coord.): *Construir España. Nacionalismo español y procesos de nacionalización*, Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2007.
- Murphy, M.: "Introduction" en White, H. y Murphy, M. (eds.) *Musical Constructions of Nationalism. Essays on the History and Ideology of European Musical Culture 1800-1945*, Cork: Cork University Press, 2010.
- Ortega y Gasset, J.: *La deshumanización del arte*. Madrid: Revista de Occidente, 1960 [1925].
- Parakilas, J.: "How Spain got a soul", en Bellman, J. (ed.) *The exotic in western music*, Boston: Northeastern University Press, cop. 1998.
- Pérez Zaluondo, G.: "La utilización de la figura y la obra de Felip Pedrell en el marco de la exaltación nacionalista de posguerra (1939-1945)". *Recerca Musicològica*, XI-XII (1992).
- Potter, P.: *Most German of the Arts: Musicology and Society from the Weimar Republic to the End of Hitler's Reich*, New Haven: Yale University Press, 1998.
- Ramos López, P.: "The Construction of the Myth of Spanish Renaissance Music as a Golden Age". *Early Music — Context and Ideas International Conference in Musicology*, Kraków, Cracovia: Universidad de Cracovia (Polonia). 2003. Accesible en: <http://www.campusvirtual.unirioja.es/titulaciones/musica/fotos/ramos_krakow_2003.pdf>.
- Ramos López, P.: "Mysticism as a Key Concept of Spanish Early Music Historiography". Volumen *Early Music - Context and Ideas II International Conference in Musicology*, Kraków, Cracovia: Universidad de Cracovia (Polonia). 2008. Accesible en <http://www.campusvirtual.unirioja.es/titulaciones/musica/fotos/13_ramos.pdf>.

- Ramos López, P.: "Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música". *Revista Musical Chilena*, LXIV, 213, enero-junio (2010), 7-25.
- Ramos López, P.: "La historiografía musical en España 1913-1953", en Bombi, A. (ed.) *La historiografía musical en la época de Vicent Ripollés*, Valencia: Institut Valencià de la Música (en prensa).
- Rehding, A.: "The Quest for the Origins of Music in Germany Circa 1900". *Journal of the American Musicological Society*, 53, 2 (2000).
- Sachs, H.: *Music in fascist Italy*, New York: Norton, 1988.
- Said, E. W.: *Cultura e imperialismo*, Barcelona: Anagrama, 2001 [1993].
- Said, E. W.: *Orientalismo*, Barcelona: Debolsillo, 2003 [1978].
- Sánchez de Andrés, L.: *Música para un ideal : pensamiento y actividad musical del krausismo e institucionismo españoles (1854-1936)*, Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2009.
- Sánchez Ekiza, K.: *Txuntxuneroak. Narrativas, identidades e ideologías en la historia de los txistularis*, Tafalla: Alaffaylla, 2005.
- Straus, J.: *Remaking the past: musical modernism and the influence of the tonal tradition*, Cambridge, Mass.: University of Harvard, 1990.
- Suárez Pajares, J. (ed.): *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2005.
- Taruskin, R. "Nationalism", en *Grove Music Online*. Oxford Music Online, Accesible en: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/50846>> [consulta 20 de agosto de 2010].
- Walter, M.: "El jazz y la música ligera como instrumentos de la propaganda nazi", en *La música y el III Reich. De Bayreuth a Terezin*, Catálogo de la Exposición. Barcelona: Fundació Caixa Catalunya, 2007, pp. 166-175.
- White, H.: *El contenido de la forma narrativa: discurso y representación histórica*, Barcelona: Paidós, 1992.
- Wicke, P.: "Sentimentality and high pathos: popular music in fascist Germany". *Popular Music*, 5 (1985).

I. DISCURSOS

EL “NACIONALISMO DE LAS ESENCIAS”: ¿UNA CATEGORÍA ESTÉTICA O ÉTICA?

Elena Torres Clemente

Universidad Complutense de Madrid

El 5 de febrero de 1923, en carta de Adolfo Salazar a Manuel de Falla, el crítico madrileño realizó una de las formulaciones más explícitas acerca de su concepción del nacionalismo, una concepción que llevaba latiendo desde hacía varios años en sus escritos, y que suponía la división irreconciliable de este movimiento en dos categorías: “el nacionalismo de las esencias” frente al “nacionalismo de las apariencias”. En palabras del propio Salazar, la primera tipología vendría caracterizada por la explotación de la “savia nacional” y tendría en Manuel de Falla a su principal representante, mientras que el “nacionalismo de las apariencias” habría encontrado su fuente de inspiración en los “temas nacionales” (citados sin más), y contaría entre sus filas a compositores como Bretón, Chapí, e incluso Albéniz o Granados.

Ciertamente, esta clasificación ha gozado de una gran fortuna. Fueron muchos los críticos de la primera mitad del siglo XX que explícita o implícitamente, con mayor o menor acierto, perpetuaron esta visión y aplicaron un vocabulario bajo el que subyace esta misma perspectiva (“depuración”, “quintaesencia”, “estilización”, “austeridad” *versus* “mixtificación”, “superficialidad”, “popularismo” y “ligereza”). Incluso hoy seguimos repitiendo esos tópicos para explicar la música del período y -lo que me parece más grave-, para juzgarla, sin que hayamos ni tan siquiera cuestionado la validez de este planteamiento. Por medio de este trabajo trataremos de poner de manifiesto el origen y los diferentes significados que ha ido adquiriendo el término, así como los yerros y consecuencias adversas derivadas de esta particular interpretación del nacionalismo. Entre otras consideraciones, nos detendremos en la supuesta animadversión que, según Salazar, sintió Falla hacia la cita musical (una idea que para nada coincide con la realidad

y que tenía como único objetivo alejarlo del “nacionalismo de las apariencias”) y reflexionaremos sobre la jerarquización implícita que supuso esta clasificación, pues, según veremos, pertenecer al “nacionalismo de las esencias” suponía en muchos casos obtener un salvoconducto directo hacia la calidad artística y la proyección universal.

ORIGEN Y APLICACIONES DE UN CONCEPTO: EL “NACIONALISMO DE LAS ESENCIAS”

La utilización del concepto “nacionalismo de las esencias” en la crítica musical de las primeras décadas del siglo XX es en realidad una herencia más del pensamiento decimonónico, por mucho que a través del tiempo dicho concepto fuera modificando su significado y designando realidades bien distintas. Hacia 1870, varios autores –entre ellos Barbieri, Inzenga o Peña y Goñi¹– expresaron esa necesidad de buscar la sustancia de la música española en el canto popular, y animaron a los compositores a impregnarse de esas melodías que, una vez recreadas, debían constituir la base de la nueva escuela nacional. Más allá de la cita, la transcripción o el fácil populismo, se trataba de ahondar en las complejidades de este repertorio, para posteriormente diluir su sustrato en las obras de nueva creación.

Al margen de estos precedentes –ricos en matices y diferencias–, esta visión esencialista de la música tuvo como principal valedor a Felipe Pedrell, quien otorgó a esta idea un lugar central dentro de su programa estético. Tras recoger una inquietud que latía en el ambiente, su verdadero mérito consistió en proponer un conjunto de fórmulas que permitieran trasladar ese pensamiento al terreno compositivo. Buena muestra de ello se aprecia en el célebre opúsculo *Por nuestra música*, en el que Pedrell apuesta por el uso de la fuente popular no “en estado puro”, sino “quintaesenciada”, “asimilada” y, en sus propias palabras, “traducida en formas cultas”, lo que llevado al terreno práctico implicaba, por ejemplo, romper con la regularidad rítmica de la música europea o volver a la organización modal:

El canto popular, esa *voz de los pueblos*, la genuina inspiración primitiva del gran cantor anónimo, pasa por el alambique del arte contemporáneo y resulta su quinta esencia: el compositor moderno se nutre con aquella quinta esencia, se la asimila, revistiéndola con delicadas formas [...] (F. Pedrell, 1891, p. 39).

La armonización del canto popular requiere gran discreción y una gran inteligencia aplicada a inquirir el origen de tales impresiones musicales *en línea*

1. Véanse como ejemplo los comentarios de Peña y Goñi a propósito del *Recuerdo vascongado* de Guelbenzu, que el crítico alaba precisamente porque “la expresión popular no se halla en los detalles característicos de la forma”, sino “en el fondo, en el conjunto”, es decir, como “expansión natural de un espíritu que ha comprendido el carácter vascongado y deja correr sus ideas” (A. Peña y Goñi, 1873, p. 3).

recta que el estudio aviva, y a investigar las leyes en virtud de las cuales se producen. Dicho estudio debe realizarse desligándose momentáneamente de los hábitos de la música europea, tanto bajo el punto de vista de la regularidad rítmica como el de las relaciones de la constitución de la modalidad. Dados estos principios ensánchase el círculo de las modalidades en la música polifónica y no se restringen, antes bien, se acrecientan los recursos de la armonía moderna (F. Pedrell, 1891, p. 44).

Similares argumentos, aunque en tono más ácido, fueron empleados por el autor de *Los Pirineos* en el artículo publicado en *El Imparcial* en mayo de 1903, como respuesta a un anterior comentario de Cecilio de Roda sobre el lenguaje nacionalista de Ruperto Chapí (C. de Roda, 1903, p. 3). Al margen de la polémica entre ambos compositores –que ya ha sido estudiada (L. Gracia Iberní, 1991-1992, pp. 342-344)–, este escrito revela que el musicólogo catalán importó su marco teórico del extranjero, donde estas mismas ideas estaban fructificando. Más concretamente, Pedrell reconoce seguir los pasos de Peter Benoit, principal impulsor de la música flamenca, cuyo impacto sobre el pensamiento pedrelliano habría que revisar. Entre los compositores que, a su juicio, mejor uso hicieron del canto popular, cabe señalar a Cui, Smetana, Sinding o Sibelius; y con la mirada siempre puesta en Europa, Pedrell acaba afirmando que la nueva escuela española no ha de contentarse con “consumir” estos cantos autóctonos, con apropiárselos, sino que debe captar de ellos su sustancia vital:

[...] y pregunto yo, repito, ¿bastan “nuestros ritmos y nuestros cantos y nuestro ambiente” para que una producción musical española, no un drama, no un cuarteto, sino un sencillo sainete musical pueda calificarse de español, “escrita en español”, como Vd. dice?

Pregúntesele Vd. a “los cinco” rusos que hoy forman legión; pregúntesele Vd., sobre todo, al crítico independiente y al compositor, más independiente todavía, mi gran amigo César Cui (quien, sea dicho aparte, cultiva algo más sustancioso que “la melodía plácida y la armonía consonante”); pregúntesele Vd. a Smetana (al cuarteto “Escenas de mi vida”, por ejemplo); a Sinding, a Sibelius, a Peter Benoit, especialmente; éste le dirá a Vd. por todos y por los muchos que callo que... no basta el hábito para que resulte el monje, un monje hecho y derecho con toda la indumentaria del caso y no un mandarín... disfrazado de monje; que no basta la etiqueta registrada de fábrica para acreditar la bondad del producto registrado; que, en una palabra, no bastan las figuraciones sonoro-rítmicas de tal o cual canto popular para expedir carta de nacionalización a la obra que se asimile la parte externa del mismo, la parte burda, lo que antes he llamado la etiqueta de fábrica, si la parte interna del canto, la esencia del mismo, un sentir y ser tradicional, un solo acento apasionado, a veces, que contenga toda el alma de un pueblo, no han entrado en la obra que aspira al derecho de ciudadanía y nacionalización por virtud de la que, con gran acierto, se ha llamado “la gran reintegradora de la conciencia de las razas”, la canción popular trasformada, el “tem-

peramento artístico” de un pueblo, del que emane, por consiguiente, su “carácter” (F. Pedrell, 1903, p. 4).

En opinión de Rafael Lamas (2008, pp. 134-155), este discurso esencialista ocultaba una estrategia de legitimación mediante la que Pedrell perseguía reintegrar la música española en el concierto europeo. Al fin y al cabo, fue él quien, apoyándose en sus estudios musicológicos, dio autenticidad a la visión exótica de la música española que había triunfado con anterioridad en el extranjero. En efecto, si nos ceñimos a una primera etapa tendremos que dar por cierta esta opinión, pues, según el mismo Lamas advierte, el tratamiento que otorgó Pedrell al folclore dista muy poco del que le habían dado otros músicos-viajeros en el siglo XIX. Incluso su discípulo, Manuel de Falla, explotó en sus primeras obras una imagen de España muy próxima a la que dominaba en París (véase como muestra de ello *La vida breve*); únicamente les diferenciaba su pretendido afán de rigor y fidelidad a la fuente. Pero si trazamos una mirada diacrónica y –como trataremos de hacer a continuación– analizamos la evolución de esta teoría, concluiremos que las consecuencias musicales que derivaron de ella fueron muchas y muy diversas, y que en último término las obras surgidas bajo estos preceptos se alejaron diametralmente de las expectativas coloristas abrigadas por los oyentes foráneos.

Entre los seguidores más tempranos de este ideario podemos citar a Francisco de Paula Valladar, quien desde las columnas de la revista granadina *La Alhambra* se confesó plenamente identificado con los planteamientos pedrellianos: “en la música popular, en *el canto popular transformado*, en el *lied* de que nos hablan Pedrell y el P. Uriarte, está la esencia, el espíritu del drama lírico nacional” (F. de P. Valladar, 1902, p. 684). Desde luego, en una primera etapa no hubo unanimidad. Basta leer el discurso de ingreso a la Academia de Bellas Artes de San Fernando pronunciado por Manuel Fernández Caballero para comprender que no todos asimilaron estos conceptos. “[...] nos han vuelto a hablar de la copla popular, como si estuviéramos a mediados del pasado siglo”, se lamentaba Valladar en alusión a este discurso (1902, p. 684), a la vez que Fernández Caballero reconocía haber levantado sus obras sobre “viejas ideas”, como la de “tomar como base indispensable para la formación de nuestra nacionalidad musical los cantos populares, propiamente dichos” (M. Fernández Caballero en P. Soler Gómez, 2006, pp. 48, 59). Aferrado a los modelos decimonónicos, el compositor murciano pasó de puntillas sobre la figura de Pedrell (a quien cita, de hecho, en su disertación), y perpetuó el uso directo de la fuente, sin transformación de ningún tipo. En cualquier caso, las resistencias fueron pocas, de manera que a partir de la segunda década del siglo XX esta retórica esencialista comenzó a imponerse, y acabó por copar las críticas sobre música española surgidas en los años veinte y treinta.

Uno de los más activos en este sentido fue Rogelio Villar, de inclinación germanófila al igual que Pedrell, pero cuyas reservas hacia la nueva música son bien conocidas. Mientras que el autor de *Los Pirineos* –seguido más tarde por Adolfo

Salazar- animó a los jóvenes creadores a estilizar las fuentes populares como pasaporte hacia la modernidad, Villar los impulsó a esto mismo con el objeto de alejar la música española de las últimas tendencias surgidas en París. El discurso era el mismo -la búsqueda de la inspiración en el “alma” del pueblo-, pero los resultados esperados diferían diametralmente; en suma, la ambivalencia del concepto estaba servida de antemano:

Para dar una nota nueva en el arte, que nos comunique, dándonos relieve propio, una verdadera personalidad, la música popular debe ser, en general, nuestra bandera, fundando en ella nuestra estética, evitando así la monotonía cosmopolita que es lo que caracteriza el arte musical contemporáneo. Nada de calcos ni de imitar el último figurín, pensando y escribiendo en alemán o francés. Hay que hacer arte propio, asimilándonos la esencia de nuestros riquísimos tesoros del canto popular, el carácter tonal y rítmico, el estilo, su alma, digámoslo así, su fresca lozanía, con inspiración propia, cada cual según su temperamento (R. Villar, 1910, p. 208).

Unos años más tarde, en 1915, Rogelio Villar publicó un nuevo artículo en la *Revista musical hispano-americana* en el que, bajo el título de “Divagaciones sobre el nacionalismo musical y los compositores españoles”, recomendaba nuevamente el nacionalismo en tanto “medio de diferenciarse de lo que se hace hoy en Europa, para no ser absorbidos por la avalancha del cosmopolitismo” (1915a, p. 2). Desde entonces las alusiones irán creciendo exponencialmente, y las metáforas en torno a este procedimiento ganando en poética y profundidad. El propio Villar, siguiendo a Amadeo Vives, define el canto popular como la harina que hay que amasar, “depurándola, haciendo de ella esencia” (1915a, p. 3); José Fesser, por su parte, lo asimila al polen de las flores a partir del cual el artista fabrica su miel (1924, p. 5); y Adolfo Salazar lo entiende como la savia nacional que debe circular por la corriente sanguínea, “pero cuya anatomía es ya perfectamente europea” (1932b, p. 9).

En pocos años esta idea se extendió como un reguero de pólvora por toda la geografía española, y pasó de ser una propuesta minoritaria e innovadora a formar parte de un discurso oficial, un lugar común que revelaba a la postre un estado general de conciencia. En este contexto debemos entender las palabras de Augusto Barrado en *La Época*, que mantienen esa visión bipartita del nacionalismo al distinguir entre un “nacionalismo rapsódico, de inferior categoría artística” y un “nacionalismo que pudiéramos llamar personal”, que “crea música característicamente nacional en cuanto al sentimiento y al espíritu, pero con ideas propias, o la menor cantidad posible de las ajenas” (1918, p. 6). Se trata, qué duda cabe, de los mismos perros con distintos collares.

Más tardío y alejado de los centros de producción artística, aunque en las mismas coordenadas teóricas, podemos situar el artículo publicado por Félix Antonio en *Musicografía*, una revista editada desde 1933 en Monóvar, Alicante,

como órgano de expresión de la escuela de música de la localidad. Pese al carácter provincial del medio y a la escasa proyección nacional de su autor, dicho artículo recoge las líneas de pensamiento que hemos venido observando en torno al “nacionalismo de las esencias”, pues exalta la creación de nuevas piezas a partir de cadencias, ritmos y modos extraídos de la canción popular, por encima de otras prácticas como la “armonización sencilla” (realizada en muchos casos por “malos aliñadores de la inspiración ajena”) o la cita de melodías insertas en un nuevo contexto sinfónico o teatral (F. Antonio, 1933, p. 51).

Las declaraciones en esta línea podrían extenderse de manera ilimitada, pues los músicos y teóricos que abrazaron esta idea fueron una amplia mayoría. Pero lo interesante del caso es que las mismas palabras, según en qué labios, adquirieron un significado bien distinto, ya que existía una falta de acuerdo en torno a qué era y dónde debía buscarse la esencia de la música española. Movidos por un afán sintetizador, hemos podido diferenciar al menos tres corrientes de pensamiento, que coinciden con sendas maneras de abordar la composición:

- a) En primer lugar debemos recordar el sendero marcado por Rogelio Villar, que discurrió paralelo al señalado por Pedrell –no en vano, el músico leonés se incluyó entre los discípulos espirituales de aquél (R. Villar, 1915b, p. 954)–. Tanto el uno como el otro compartieron la admiración por Wagner, de manera que sus obras presentan importantes analogías. La principal diferencia que los separó fue, en cambio, de actitud, pues Pedrell otorgó un valor fundamental al progreso, mientras que Villar apostó por la sintaxis tradicional y sólo aceptó con cuentagotas las nuevas tendencias. No obstante, debido al desfase generacional que existía entre ellos, estas diferencias quedaron prácticamente neutralizadas, por lo que Villar acabó siendo el defensor más próximo de las teorías del maestro.
- b) Una segunda posición corresponde a la corriente representada por Falla y Salazar, quienes se autoproclamaron herederos legítimos del pensamiento de Pedrell. Ciertamente, ambos mantuvieron el ideario del musicólogo catalán al buscar el sustrato español a través de la historia (aunque esto no ocurrió hasta los años veinte), y ambos hallaron ese arquetipo de lo hispano en las mismas fuentes que había propuesto el maestro, a saber: las *Cantigas* de Alfonso X el Sabio, los cancioneros renacentistas, los vihuelistas españoles, los polifonistas del Siglo de Oro, y –dando un salto hacia adelante en el tiempo–, las sonatas de Domenico Scarlatti. Todo lo que se saliera de ese listado correspondía a un período de decadencia de la música española en el que, según ellos, no merecía la pena bucear. En este caso la principal divergencia entre el mentor y sus discípulos radicó en que, al aplicar el mensaje progresista de Pedrell y combinar la esencia española con las últimas vanguardias europeas, los resultados sonoros que obtuvieron se situaron a años luz de las obras escritas por el maestro, lo que pare-

ce un contrasentido y resta fuerza a esa pretendida pureza del linaje falliano. Compárense como ejemplo *Los Pirineos* y *El retablo de maese Pedro*, dos obras que obedecen, sí, a unos mismos cánones estéticos, pero que musicalmente tienen poco o nada que ver.

- c) Finalmente existe una tercera línea –sobre la que ha puesto el acento Beatriz Martínez del Fresno–, que comulgaba con las teorías esencialistas, pero proponía unos modelos de inspiración alternativos a los de Pedrell. El protagonista de esta corriente fue Julio Gómez, el cual optó por “ser continuador de la tradición española viva (no de la preservada en los archivos, a la manera pedrelliana), que para él se encarnaba en el terreno vocal: la tonadilla y la zarzuela” (B. Martínez del Fresno, 1990, p. 384). La disconformidad del compositor y musicólogo madrileño con la selección histórica realizada por los representantes de la corriente anterior queda de manifiesto a través de las siguientes frases:

No nos engañe la lejanía en el tiempo, achaque frecuente en los historiadores, ni la categoría teórica del género, achaque aún más frecuente en los críticos. No reneguemos de nuestros padres para refugiarnos en nuestros quintos abuelos. Reconozcámonos legítimos descendientes, lo mismo de Victoria y de Morales, que de Caballero y Chueca. (J. Gómez en A. Iglesias, 1986, p. 236).

Investigaciones recientes han apuntado que esta visión no fue privativa de Gómez, pues antes que él, su maestro Emilio Serrano ya dio indicios de querer continuar la tradición española de los siglos XVIII y XIX (E. Fernández Álvarez, 2010, pp. 215-217). En efecto, en su discurso de ingreso a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pronunciado en noviembre de 1901, Serrano expresó la necesidad de “extraer la rica esencia del arte para llevarla al teatro”, una esencia que, en su caso, hallaría en la historia más cercana.

Cabe preguntarse ahora qué músico encarnó el prototipo de ese “nacionalismo de las esencias”. La fluctuación de respuestas en función de la época y del crítico al que atendamos demuestra una vez más que nos hallamos ante una categoría móvil, que se irá cargando de significado según el momento y la interpretación que barajemos. Veamos, no obstante, aquellos músicos que contaron con más adeptos.

A finales del siglo XIX Antonio Peña y Goñi propuso como arquetipo de sustanciación de los materiales populares las obras Emilio Arrieta –las mismas que Salazar adscribiría luego al “italianismo imperante, integral” (1930a, p. 87)–, por oposición a Barbieri y Gaztambide. Nótese que el concepto es usado en este caso en su acepción olfativa, entendido como un ligero aroma, más que con el significado trascendental que le otorga Felipe Pedrell:

Gaztambide había presentado flores sueltas, hermosas y vivas de color siempre, regadas, a veces, con el llanto de su ardiente sensibilidad. Barbieri había confeccionado un vistosísimo ramillete que el tiempo probablemente no marchitará jamás. Arrieta no tomó de nuestros cantos populares ni flores sueltas ni ramilletes. Extrajo la esencia y presentó el aroma (A. Peña y Goñi, 1894, p. 1).

Seguidamente hubo una relativa unanimidad en declarar a Isaac Albéniz como el compositor que mejor representaba esas teorías, si bien toda la atención se focalizó sobre la *Iberia*. De acuerdo con la lectura realizada en la época –que en buena medida pervive en la actualidad–, esta colección fue el fruto más granado de su autor, precisamente por aglutinar las “tendencias francesas en la envoltura, en la presentación” con el carácter español “en el fondo, en la esencia” (R. Villar, 1915c, p. [13]). En marzo de 1910, Cecilio de Roda incidía en la evolución que se aprecia desde las primeras obras de Albéniz –que “parecían exhaladas directamente por el alma popular”–, hasta sus últimas composiciones, en las que el sustrato andaluz se presentía a través del “ropaje” (1910, p. 32). Apoyados en un análisis más exhaustivo y tras una labor de intensa documentación, los estudios más recientes han confirmado lo que se venía presintiendo desde el estreno de la *Iberia*: que Albéniz trascendió la cita e hizo un uso más sofisticado de las formas, giros, cadencias y ritmos andaluces, que encontramos “metabolizados” en estas piezas². Lástima que apenas alcanzada la meta le sobreviniera la muerte al compositor, con lo que dejó huérfana a buena parte de la creación española.

Ante la urgencia de encontrar un sustituto, Óscar Esplá fue encumbrado a la categoría de ídolo por Adolfo Salazar, quien llegó a calificarlo en 1917 como un “caso único”, solamente comparable a Bartók y Kodály. En sus propias palabras, nadie mejor que Esplá había sabido infundir la modalidad popular dentro de la *médula* musical (A. S[alazar], 1917b, p. 11), una afirmación que puede resultar excesiva, pero que concuerda plenamente con el credo estético del compositor levantino:

Así, pues, creo que el compositor que intente hacer la llamada *música nacional*, empleando los cantos populares en su *propia salsa* y con toda su inocente vulgaridad, se equivoca. En cambio, me parece excelente que el compositor que por naturaleza siente el ambiente de su país, caracterice sus *propias* ideas, sus temas *originales*, bañándolos en esa recóndita esencia del canto popular, que es lo más abstracto y lo esencialmente aprovechable (Ó. Esplá en R. Villar, 1916, p. 11).

Otras personalidades como Rogelio Villar no compartieron esta valoración entusiasta del compositor –“Óscar Esplá no conoce a fondo la música popular

2. Véanse como ejemplo los recientes estudios de Walter Aaron Clark y Jacinto Torres Mulas, que han llegado a similares conclusiones.

española, el canto popular en su *propia salsa*, por eso la trata tan despectivamente, padeciendo un error fundamental”, aseguraba el crítico (1916, p. 11)-, lo que pone de manifiesto la fisura que existía entre el pensamiento esencialista, que todos, de un modo u otro, compartían, y su plasmación musical, objeto de profundos debates. Salazar, por su parte, mantuvo siempre en alta estima al autor levantino, pero a finales de los años diez -y particularmente a raíz del estreno de *El sombrero de tres picos* en 1919-, rectificó y presentó a Manuel de Falla como el verdadero “artista de las esencias”, generando una feliz asociación que ha pervivido durante décadas en la literatura musical. Al igual que Pedrell, Salazar no creó de la nada, pues esta imagen ya había sido apuntada por Jean-Aubry³, entre otros musicógrafos extranjeros; pero fue él quien recogió el testigo y llevó a cabo el intento más decidido de difundir esta idea, con textos como el que sigue a continuación:

Ese proceso evolutivo, que convierte una obra de un género corriente en otra de un género superior, existe en “El sombrero de tres picos”, tanto en lo musical, al ir desde el “españolismo” a la “universalidad”, como en la parte plástica, y sobre todo -y esto sería lo más importante a considerar-, en la transformación que, merced a la ironía y estilización de sus autores, ha sufrido el viejo romance que sirvió de base a la novela de Alarcón (A. Salazar, 1921, [s.p.]).

La profundidad y el acierto con los que Salazar supo interpretar la obra de Manuel de Falla son, hoy en día, incuestionables. De hecho, fue él quien introdujo las claves para descifrar su música, aplicando conceptos como los de “internacionalismo”, “depuración”, “scarlattismo” o “castellanismo”, que tanta fortuna han tenido en la historiografía. Tampoco al hablar de esa búsqueda de las esencias se equivocaba el crítico, tal y como han demostrado los posteriores análisis de su obra⁴. Ciertamente es que, en un primer momento, no todos supieron entenderlo, y hubo quien, como el crítico de *La Acción*, concluyó sencillamente que Falla miraba en exceso hacia Francia y no escribía música española:

Digamos las cosas crudamente: *El sombrero de tres picos* se ha echado a perder de una manera rotunda y definitiva. [...] el ilustre músico, bajo la influencia de modernísimos compositores franceses, Dukas, Ravel, y aún mucho más los rusos, ha prescindido de la fluidez, claridad y ambiente naturalmente españoles y que tan bien le iba al romance nuestro (B., 1921, [s.p.]).

3. Léanse como muestra las siguientes frases, publicadas por Jean-Aubry en *Musical Times* el 1-4-1917: “El material temático [de *Noches en los jardines de España*] está basado como en *La vida breve* o en *El amor brujo*, sobre ritmos, modalidades y cadencias o formas inspiradas en la canción andaluza, pero nunca tomadas directamente de ese Folclore” (Reproducido en G. Jean-Aubry, 1917, p. 4).

4. Véanse, a modo de ejemplo, los siguientes artículos de Yvan Nommick: 1998 y 2003.

Obviando esas excepciones, fueron muchos los que, guiados por el juicio de Salazar, admiraron *El sombrero de tres picos* como “quintaesencia penetrante” (J.V., 1921, [s.p.]) que no se pierde estérilmente “en los colorines y en lo pintoresco” (M. Azaña, 1920, [s.p.]). Incluso Rogelio Villar compartió este dictamen, si bien su particular visión de las teorías pedrellianas le llevó a asegurar que Falla tenía “un concepto teórico, completamente equivocado de lo que es la esencia, en fondo, del arte musical” (1918 [?], p. 14).

De cualquier modo, lo que la mayoría interpretó como una meta, constituyó para Falla un punto de partida, dispuesto como estaba a construir un nuevo modelo de identidad. Así, en sus últimas obras el compositor continuó aplicando las teorías esencialistas de su maestro, pero tomando como punto de partida el devenir histórico y cultural de España. En un momento en que los oídos más renovadores comenzaban a estar hastiados de la música popular –recordemos que Pannain pedía en 1927 un “poco de cuarentena” para estas fuentes (1927, p. 351)–, Falla optó por buscar ese sustrato de la tradición hispana en la música del pasado, completando así el mensaje transmitido por Barbieri y Pedrell. Debido a la proximidad que el músico tenía con Salazar, éste captó inmediatamente el programa estético de *El retablo de maese Pedro* y el *Concerto*, y le dio cobertura lingüística empleando términos como “depuración”, “quintaesencia”, “concentración”, “claridad de materia” y “precisión en el lenguaje” (A. Salazar, 1930a, p. 183). El edificio teórico que construyó en torno a estas obras era tan sólido que en pocos años constituyó un punto de referencia ineludible para los estudios fallianos.

Hasta este punto hemos observado cómo la música y la historiografía fueron de la mano y se retroalimentaron, acudiendo la una en auxilio de la otra. Los escritos de la época sirvieron para impulsar y orientar la creación, y a su vez las composiciones fueron un importante acicate para la reflexión. Pocas veces música y pensamiento se han aliado de manera tan clara para imponer nuevos rumbos artísticos, y pocas veces también los críticos nos han ofrecido una interpretación tan inmediata y fidedigna de la realidad –obsérvense a ese respecto los fructíferos intercambios establecidos entre Falla y Salazar, como cabezas visibles de esta unión–. Sin embargo, hacia 1926 –fecha del estreno del *Concerto*–, el vínculo entre música práctica y teórica se quebró, debido a varios motivos:

- Por un lado, Falla entró en una fase de casi absoluta esterilidad, con lo que dejó sin horizonte a los nuevos compositores, pero también sin argumentos a los críticos que le acompañaban en las barricadas, y fundamentalmente a Adolfo Salazar. En resumidas cuentas, el agotamiento creativo del músico fue una importante rémora para su principal propagandista, que de buenas a primeras se encontró sin nuevas propuestas por las que luchar.

- En segundo lugar -y esto es mucho menos conocido-, desde finales de los años veinte Salazar realizó algunos tímidos intentos de superar el nacionalismo, bien por esnobismo, bien sencillamente porque dejó de creer en él. Algo puede deducirse de la reseña publicada a raíz de la edición de *Circo* de Juan José Mantecón, cuya “Serenata del grillo”, subtitulada “Rapsodia española”, supone una burla a los “españolistas de mogollón” (A. S[alazar], 1923a, p. 4). No obstante, es en 1932 cuando el crítico defiende esta postura con rotundidad, llegando a afirmar: “[...] el episodio nacionalista, secuencia inmediata de las últimas fases románticas, es un episodio caducado” (1932a, p. 2). A la luz de estas palabras ¿qué sentido podía tener seguir escribiendo sobre un movimiento que consideraba agotado?

- Por último, Salazar se dejó llevar en sus declaraciones por sus preferencias personales, debido a lo cual ofreció una imagen bastante desvirtuada de la realidad. Su tan comentada debilidad por Ernesto Halffter le jugó una mala pasada, pues creyó ver en él al heredero del maestro gaditano, continuador de la “línea histórica” iniciada por Pedrell y superador del nacionalismo folclórico. Esta opinión, subyacente en muchos de sus textos, se expresa a las claras en el artículo publicado el 9 de abril de 1936 en *El Sol*, en el que Salazar reconoce la existencia de una “cadena que, desde Cabezón y Fuenllana, Salinas y Milán, oscila en lentos y dilatados meandros, hasta volverse a afirmar con entera claridad de conciencia en Pedrell”. Esa misma cadena “sigue, circunstancialmente, con Albéniz; pasa a Falla, donde alcanza su mayor esplendor en los días que corren, y sigue su rumbo hacia la personalidad firme y señera de Ernesto Halffter” (A. Salazar, 1936a, p. 5). La exaltación de este último pasaba además por rebajar a sus compañeros de generación, como efectivamente ocurrió. Según el crítico, los otros músicos del 27 apenas levantaron el vuelo -pese a que cultivaban el mismo estilo-, por lo que debían ser valorados como cultivadores imperfectos de esta corriente. Sin ir más lejos, a raíz del estreno de *Don lindo de Almería* Salazar reconoció que Rodolfo Halffter había seguido el modelo falliano al “desfigurar” y “desechar” la “pringue pintoresca” de guajiras, sevillanas, pasodobles y demás “atrezzo” del nacionalismo andalucista; pero en última instancia dudó de si el propósito de Rodolfo había sido plenamente logrado, y calificó el resultado de “gracioso”, “seco” y “con un olor un tanto farmacéutico” (A. Salazar, 1936b, p. 2).

En cualquier caso, el problema no fue tanto que Salazar se obnubilara ante la precocidad de un joven músico como Ernesto, sino el valor dogmático que otros muchos estudiosos le han dado a sus juicios hasta fechas muy recientes. Añádmosle a esto que los críticos coetáneos se vieron legitimados a usar similares

armas, cargadas de subjetividad, para combatir sus argumentos y entenderemos por qué los escritos de estos años deben ser analizados con especial cautela.

En el siguiente apartado nos detendremos a analizar los peligros que conlleva la aplicación subjetiva de este término por parte de Adolfo Salazar, pero antes de ello conviene aclarar que el modelo esencialista continuó vigente en otros momentos históricos, e incluso en otras latitudes geográficas. Gemma Pérez Zalduondo ha señalado que el legado teórico de Pedrell fue, por asimilación, uno de los ejes sobre los que se reconstruyó la vida musical en la inmediata postguerra (1991-1992, pp. 476-480). Al fin y al cabo, la exaltación de lo nacional y el retorno a las esencias patrias estaban en la base del pensamiento franquista. Fuera de España, este pensamiento se extrapoló a otras realidades culturales y sirvió para enjuiciar a otros músicos, tal y como ponen de manifiesto las siguientes palabras de Alejo Carpentier:

El nacionalismo musical de Juan José Castro es nacionalismo de esencias, sin embargo. Nunca recurre al documento folclórico, a la cita de temas, al sistema hartamente manido que consiste en dar aspecto nacional a la obra propia, entreverándola de temas cazados a punta de lápiz en fiestas y regocijos tradicionales. Para este compositor, el problema está en “universalizar el espíritu de la música argentina”: el *espíritu*, no lo exterior, lo aparente (A. Carpentier, 1987, p. 69).

Según ha demostrado recientemente Carlos Villanueva (2009, p. 254), las ideas de Salazar tuvieron una amplia repercusión en Iberoamérica, donde, como acabamos de ver, Alejo Carpentier articuló una “auténtica franquicia” cubana del modelo esencialista. Sus ideas de fondo, su visión jerarquizada de la música y hasta su mismo vocabulario parecen un calco de las críticas salazarianas, por más que ahora estén firmadas por Carpentier y dedicadas a la obra de Juan José Castro.

INTERPRETACIONES ERRÓNEAS DEL CONCEPTO: ALGUNOS VICIOS EN EL ANÁLISIS DE ADOLFO SALAZAR

El verdadero problema que plantea el “nacionalismo de las esencias” deriva de la interpretación que realizó Adolfo Salazar, para quien dicho concepto dejó de ser una categoría estética para convertirse en una categoría de enjuiciamiento crítico a partir de la cual valorar la producción musical de la época. Bajo su pluma, esta particular forma de nacionalismo se convirtió no sólo en la única opción válida, sino en algo mucho más poderoso: en un arma al servicio de sus objetivos que, como bien sabemos, pasaban por ensalzar a Manuel de Falla –y Ernesto Halffter– por encima de cualquier posible adversario.

Si bien en las críticas realizadas en torno a 1915 Salazar se mostraba bastante abierto con los compositores adscritos a otras tendencias, e incluso dedicaba elogios a aquellos músicos alejados del sendero nacionalista –entre otros a Con-

rado del Campo⁵-, pronto su programa se radicalizó hasta el extremo de negar cualquier posible alternativa a su propuesta. Los signos del cambio empezaron a manifestarse a finales de los años diez, pero fue el 5 de febrero de 1923, en carta dirigida a Manuel de Falla, cuando Salazar expuso al detalle su postura, así como el anuncio de sus primeras consecuencias. Realmente la epístola surgió en respuesta a las censuras recibidas por parte del compositor, quien no compartía las duras apreciaciones sobre *La Dolores* de Bretón vertidas en un artículo de *El Sol* (A. S[alazar], 1923b, p. 6). El carácter privado de la carta y la necesidad del crítico de justificarse ante quien consideraba su *alter ego* hacen de este documento una fuente esencial, prolija en detalles y argumentaciones, que citamos a continuación casi en su integridad:

Mi querido Manuel!:

Todos estos días andaba yo pensando “Tanto tardo en escribir al Maestro, que va a creer que o estoy difunto o soy un renegado”. Y, a Dios gracias, nada de las dos cosas ocurre. Claro que ocurren otras, pequeñas, sin relieve, pero que van dejando cierto sedimento en el espíritu y que hacen cambiar un poco la orientación. Pero para esto era mejor hablar que escribirlo y, durante algún tiempo he estado contemplando la posibilidad de presentarme un día, sin previo aviso, en Granada. Desgraciadamente, para mí, no ha podido ser así todavía. ¡¡Y hoy recibo su carta!! Vamos, vamos; pienso. A ver ese artículo. A ver cómo he podido yo expresarme, que se entienda *eso*, y no que lo que se vea claramente es mi opinión adversa al *falso concepto* de nacionalismo y de la *ópera nacional* pregonado por el maestro Bretón y por los de su época. Y en efecto, veo que mi artículo dice así: “... la confrontación de esa obra del momento de referencia (con nosotros) produce un curioso efecto de desvaloración de cuantas ideas circulaban en tiempo de nuestros padres... tanto más el teatro musical formidable serpiente de unas *etc.*”. [Creo claro que las dos cabezas de *esta* serpiente no pueden ser válidas si la serpiente no lo es; luego se trata de los dos apoyos de la opinión vieja -no de lo de ahora- que en el párrafo anterior añade: “caducidad de las ideas que acerca del arte musical en general y del drama lírico en particular, se derrochaban... en aquel siglo de ideas falsas].

Creo que usted y yo hemos hablado largamente acerca de las falsas teorías artísticas del romanticismo, ¿no? Pues bien; el *nacionalismo* fue una consecuencia del romanticismo, pero, a Dios gracias evolucionó considerablemente, y hoy creo que no tomaríamos como tipo de nacionalista ni a Dvorak ni a Smetana ni a Bretón ni a Chapí, no siendo éstos sino explotadores de los temas nacionales, no de la savia nacional, único *nacionalismo* que creo admisible, bien se presente con la música nacional (como en usted) bien no. Yo creo a Ravel nacionalista

5. Salazar definió la ópera *La Tragedia del beso* de Conrado del Campo como “una de las obras españolas más serias como propósito y como ejecución que han visto nuestros escenarios” (Salazar, 1915, p. 11).

y no lo creo a d'Indy. Yo lo creo a Vd. nacionalista, con temas nacionales, y no lo creo a Villar, a pesar de ellos... Eso lo sabe Vd. de largo tiempo.

Pero no me cita exacto mi párrafo: Digo luego: Buen resucitador habría de ser el *que la* resucitase hoy etc. *la*: esto es, la anterior serpiente de mar. A cualquier hora vamos a creer que la *ópera nacional* de Bretón sirve para algo, como *ópera* o como *nacional*. El precepto del teatro ha cambiado totalmente; el de su nacionalismo también. Luego?...

Creo, como Vd. sabe, en el *nacionalismo* de las *esencias*. Yo lo he dicho mil veces; no en el nacionalismo de las apariencias. Por eso me hacen reír las tonterías de los críticos extranjeros que no admiten por nacionales más obras rusas o españolas que las que les *suenen* a ellos como tales.

¡Qué hubieran dicho de Dukas, o de d'Indy o de Franck etc. si no hubieran sido franceses o belgas! Y, en cambio, cuando una obra no les suena a español o ruso, la asimilan ipso facto a Alemania o a Francia. Me parece demasiado y creo útil llamarles la atención. Precisamente la nueva música alemana pretende hacer un *nacionalismo* a su modo, Pfitzner y Schoenberg a crear archinacionales. Y en verdad lo son, *pero* siguen siendo detestables!!! Y, al mismo tiempo lo peor que tienen los italianos modernos es su *italianismo* nacionalista... sea verdiano o leoncavallesco.

Vd. es un gran músico que escribe con temas andaluces o castellanos. Si Vd. fuese alemán (horror!) o francés seguiría siéndolo aun no empleando dichos temas, y esos temas, sin usted, no serían su *música*. El nacionalismo está en la *esencia*, en estar arraigado en el país y vivir de sus jugos vitales. Lo demás... véase Debussy o Ravel. El árbol, es necesario que esté arraigado en el sitio donde nació. Luego, las ramas pueden llegar, si quieren, hasta la China. Mi artículo de "Índice" "Las Tres normas", eso quiere decir. Pero que venga mañana el tonto de Brousel o el fresco de Vuillermoz o los demás imbéciles de la prensa francesa a poner en orden el nacionalismo *español* dictaminando qué es y qué no es español... Vamos!! Y que tenga que servir de normal el *nacionalismo* de Albéniz o Granados; Vamos!! Vamos!! Que venga Prat de la Riba o Puch i Cadafalch. Me explico y comparto la indignación de Nin que me dice que jamás volverá a tocar música de Albéniz ni de Granados. Y, en verdad, la gente que empezamos a salir los aborrecemos cordialmente como *maestros* aunque nos agrade más o menos su música como cosa pasada. Falso españolismo, brillante y superficial, del que se ha evolucionado en un sentido verdadero, como su música de usted demuestra, pero cuyo fundamento está en el *real* sentimiento de esa música sobre Vd., no en ella sola. De lo contrario ¡cuántos buenos músicos habría en España! Si aquí todos son nacionalistas!... ¡Pero de pega!

Nacionalismo, en un español, tanto como lo había en Debussy, francés, sin necesidad de cantos de la Auvernia o de la Isla de Francia que *se peguen al oído!!* Estamos un poco más allá de eso ¿no es verdad? Pero, precisamente por eso mismo, *se puede* o *se puede no* inspirarse en la música popular.

Creo que nacionalismo es una cosa y popularismo otra. Creo que Musorgsky sin los temas rusos de Rimsky era mejor que él. Y Tchaikovsky, con temas rusos, no. Etc. etc.!!! Escribiré un nuevo artículo sobre "La evolución del Nacio-

nalismo” y lo dejaremos así sentado. Mañana o pasado saldrá el que me ha motivado el artículo el viaje de Arbós; luego ése otro⁶.

Según se desprende de la lectura de esta carta, para Salazar existían dos maneras de hacer música nacionalista: una errónea y falsa, “de pega”, desarrollada por los compositores del siglo XIX y perpetuada después por algunos autores contemporáneos, que consistía en usar los temas populares sin más; y otra real y auténtica, cuyos principales cultivadores fueron Debussy y Ravel, en Francia, y Manuel de Falla en España. Según el proceder de estos últimos, la clave no residía en citar melodías populares, sino en asimilar los rasgos de ese repertorio en un plano más profundo (de ahí la necesidad de que “el árbol [...] esté arraigado en el sitio donde nació”, aunque luego sus ramas lleguen “hasta la China”). Una vez formulada esta teoría –que no es sino una extensión radicalizada del pensamiento de Pedrell–, Salazar perpetuará esta visión maniquea en su crítica y pondrá todos los medios a su disposición para fomentar el repertorio en el que creía, sin reparar en posibles daños colaterales.

De hecho, esta batalla por imponer el “nacionalismo de las esencias” tuvo entre sus primeras consecuencias el empeño de Salazar por negar el uso de la cita musical en la obra de Manuel de Falla, una idea que en absoluto coincide con la realidad, y que tendría como único objetivo el alejarlo de ese otro “nacionalismo de las apariencias”⁷. En efecto, si repasamos la crítica salazariana localizaremos varias menciones a la animadversión del músico hacia la cita literal de cualquier material preexistente, ya fuera de origen culto o de raigambre popular. Tal y como se advierte en las siguientes frases sobre *El sombrero de tres picos* –precisamente una de las obras que más echa mano de esas melodías preexistentes–, Salazar mantuvo esta afirmación más allá de lo que parecía razonable, al afirmar que ese acervo musical aparece recreado en la obra de Falla mediante giros melódicos, enlaces armónicos o recursos tímbricos, pero nunca transcrito de manera fiel:

Cuando Falla y Massín [*sic*] se retrataron ante el objetivo ambulante del fotógrafo del patio de los Leones, podía hacerse la apuesta de entre quién parecía más español, si el compositor gaditano o el bailarín ruso. Ni uno ni otro recurrieron al cómodo procedimiento de la “anotación”. Nada de copia. Se trataba de sentir la música y el baile, y hacer después una “transposición de arte”. Rara vez, en la música de Falla, puede señalarse un tema directamente transcrito “del natural”. A su vez, en la realización de Massín todo es creación nueva; el fruto de la observación sentida y asimilada fluye por dentro, dándole vida y colorido (A. Salazar, 1920, [s.p.]).

6. Carta de Adolfo Salazar a Manuel de Falla, Madrid, 5-2-1923. Carta original manuscrita. Archivo Manuel de Falla (carpeta de correspondencia nº 7568).

7. Este tema ha sido ya tratado en E. Torres, 2009, pp. 281-283.

Hoy podemos decir que estas afirmaciones no son exactas, o al menos no en su totalidad, pues a poco que analicemos cualquier obra de Falla, desde *La vida breve* hasta el *Concerto*, descubriremos numerosos fragmentos de otras obras incorporados de forma más o menos directa a su discurso⁸. Ciertamente es que por regla general estiliza esas fuentes, pero sin renunciar a la cita. El caso más flagrante lo encontramos precisamente en la obra que dio origen al *El sombrero de tres picos*, *El corregidor y la molinera*, una pantomima sobre libreto de Martínez Sierra en la que el músico incorpora numerosas melodías populares, usadas con un carácter fuertemente humorístico: “[...] he hecho cortas pero frecuentes citas de coplillas del pueblo cuya intención sólo un español puede comprender”, reconocía el músico en 1939. El mismo día del estreno fueron muchos los críticos que identificaron sin problema estas fuentes, entre ellos Geiger, columnista de *La Nación*, quien escribió:

En él se permite la alusión burla para hacer reír, como el “No me mates” y el “Con el capotín, tén tén”; la parodia de motivos clásicos, como el de la quinta sinfonía, la imitación directa de todos los ruidos, y al propio tiempo la pintura de sentimientos nobles ridiculizados por el timbre o por el tratamiento orquestal (Geiger, 1917, [s.p.]).

También Eduardo Martínez Torner reconoció sin problema esas fuentes, aunque en su caso le sirviera para censurar duramente la obra, debido a “tanta imitación y aprovechamiento” (E. M[artínez] Torner, 1917, p. 11); incluso Rivas Cherif (1920, p. 12) se percató de estos préstamos al escuchar la versión de ballet, pese a que en ella las citas aparecen más diluidas que en la pantomima. En cambio, Salazar evitó desde el comienzo cualquier alusión a estas melodías, e insistió en la “asimilación”, que no “transcripción”, del repertorio popular (1917a, pp. 8-13)⁹. Evidentemente, no es posible que tales citas escaparan a un oído tan fino e instruido; más bien hemos de pensar que Salazar, dejándose llevar por el programa estético que tanto Falla como él mismo defendían, optó por negar la evidencia. Lo grave del caso es que, transcurridos más de ochenta años, sigamos perpetuando estas imprecisiones, y que ni tan siquiera nos hayamos planteado su veracidad. Así ocurrió en 1920, cuando Manuel Azaña insistió en que la música popular se encontraba en Falla “no por la fachada, sino por dentro” (1920, [s.p.]), y en 2001, al hacer hincapié la autora de este mismo artículo –entre otros muchos investigadores– en la “omisión de la cita directa” en el repertorio falliano (2001, p. 34).

8. Sobre el uso de la cita en la obra de Manuel de Falla, véanse los siguientes trabajos: M. García Matos, 1953a, pp. 41-68; 1953b, pp. 33-52; 1971, pp. 173-197; A. Gallego, 1987, pp. 685-699; y A. Aracil, 1999, pp. 351-357.

9. Lo más que reconoce Salazar es que el tema que acompaña al cortejo procesional del Corregidor se encuentra “no muy lejano de una canción infantil” (p. 11).

Aparte de las inexactitudes señaladas acerca de un aspecto importante del lenguaje falliano (con las que, por cierto, comulgaba plenamente el propio compositor)¹⁰, esta visión jerarquizada del nacionalismo afectó también a la valoración del catálogo de Manuel de Falla, pues no todas sus obras se ajustaban igual a ese modelo de “esencialización”. Como consecuencia, Salazar comenzó a interpretar la trayectoria del músico de manera evolucionista, dando por sentado que el compositor había ido despojándose paulatinamente de lo superficial en su producción, de manera que sólo en sus últimas obras –en *El retablo de maese Pedro* y sobre todo en el *Concerto*– habría alcanzado ese ideal de perfección. Aunque son muchos los textos que podríamos citar en este sentido, escogeremos dos que por sus fechas extremas condensan bien esta idea. El primero de ellos destaca por su primicia, ya que fue redactado al calor mismo de los acontecimientos, coincidiendo con el estreno del *Concerto* en Madrid:

Se reconocerá que no hay mejor ejercicio para depurar un idioma basado en fórmulas nacionales o folclóricas de expresión que su práctica reiterada, sometidas a un principio de intensificación que las fuerza a evolucionar constantemente. Éste, que me parece haber sido el caso de Strawinsky, ha sido, desde luego, el de Falla. La primera obra suya que figura en los catálogos, la ópera “La vida breve”, presenta cuajados en un producto maduro los anhelos y los impulsos de depuración que dictaron sus trabajos preliminares [...]. Esa obra, escrita entre los veintisiete y los veintiocho años, presenta ya un deseo de fundamentarse en los “valores naturales” (no simplemente en los documentos folclóricos) de la música hispánica, que persiste a través de toda la producción de Falla; valores de tipo “andalucista” en gran parte de sus obras, como es natural, dado su nacimiento y educación andaluza; más “castellanista” ya en el “Retablo” y que en el “Concerto de Clavicembalo” se nutre de un modo más amplio con la sustancia de la música *general* hispánica. [...].

Conforme Falla depuraba los elementos de su estilo, obra tras obra, su idioma iba concentrándose en expresión, sintetizando sus rasgos generales y desprendiéndose de las cualidades accesorias del “color” y del localismo para ganar en generalidad y en capacidad de universalización. Consecuentemente, su concepto de la forma, tan estrechamente solidario de los elementos específicos empleados y de los valores expresivos puestos de manifiesto merced a esos elementos, iba buscando a su vez un sintetismo, un punto de concentración máxima que reuniese la larga labor analítica de toda su obra, desde “La Vida breve” hasta el “Retablo”. En el “Concerto de Clavicembalo” aparece realizada esa aspiración (doble aspiración, por lo que se refiere a lo concreto y condensado de los

10. El propio Falla trató de convencernos de su rechazo a la cita musical a través de las declaraciones realizadas en varios medios. Sin ir más lejos, el 31 de mayo de 1925 declaraba a un redactor del periódico *Excelsior*: “Soy opuesto a la música basada en los documentos folclóricos auténticos. Pienso, en cambio, que hay que tomar de las fuentes naturales, vivas, las sonoridades, el ritmo, utilizarlos en su sustancia, pero no por lo que ofrecen de exterior” (M. de Falla, 1925, Archivo Manuel de Falla, signatura P-6384-024).

elementos y de su reunión en el juego más simple posible y a la vez más “comprensivo”, más “total”, que es lo que constituye la forma) en la fina flor de lo perfecto (A. Salazar, 1927, p. 2).

El segundo texto fue publicado en el diario *El Sol* en abril de 1936, cuando, a propósito del estreno de la *Sinfonía concertante* de Federico Elizalde, Salazar realizó una retrospectiva a través de las diferentes etapas del nacionalismo, ya con la suficiente distancia crítica:

La excelente audición que Federico Elizalde nos ha dado de su “Sinfonía concertante”, con la Orquesta Sinfónica y Leopoldo Querol al frente del piano, ha sido importante y provechosa por dos razones: por la gran belleza y valor intrínseco que la obra posee y porque sirve para afirmar que la gran línea de nuestro arte contemporáneo sigue abierta para el provenir.

La gran línea quiere decir la que traza el camino tradicional de nuestra música actual desde su momento en que, arrancando de Pedrell, se extiende algún tiempo por la pradera brillantemente florida de la música nacionalista (pintorescamente nacionalista) y con Manuel de Falla, que proviene de esta floración, ricamente cromática, se recoge en su última época a un nacionalismo esencial, al que queda implícito en nuestra música histórica, desde los siglos XVI y XVII hasta las invasiones italianas y alemanas. [...].

En efecto, “El retablo de maese Pedro”, “Pysché” y el “Concerto para clavicémbalo” son las obras donde Falla, libertándose del nacionalismo exterior de sus primeras obras, en contacto temporal e histórico con Albéniz, logra penetrar el espíritu vernáculo de nuestra música clásica y lo incorpora a su música de última hora. [...].

Después de las obras centrales de Falla, ese nacionalismo folclórico quedaba ya concluso. Era el momento en que las enseñanzas más hondas de Pedrell iban a quedar, no ya comprendidas, sino realizadas en forma perceptible. [...].

Esta línea, como todas las líneas, no podría, a su vez, ser percibida desde un punto solo. Para comprender el valor de Falla dentro de nuestra historia es menester proyectar su figura hacia el pasado, según queda dicho, y consecuentemente, hay que proyectarla hacia el futuro. La gran afirmación del valor histórico de Falla en la música española se afirmó desde el momento en que apareció en la liza su discípulo y sucesor, el otro gran músico de nuestra música actual: Ernesto Halffter (A. Salazar, 1936a, p. 5).

Según se desprende de ambos textos, Salazar entiende que la línea correcta del nacionalismo parte de Pedrell, pasa por un estadio imperfecto de pintoresquismo al que pertenecerían las obras “andalucistas” de Manuel de Falla (como *El amor brujo* y *Noches en los jardines de España*) y alcanza su punto culminante en el período neoclásico del compositor, continuándose más tarde en la producción de Ernesto Halffter e incluso de Federico Elizalde. Al margen de la sobredimensión que da a la obra de Halffter y a la de su discípulo Elizalde –una valoración suficientemente señalada en la historiografía más reciente–, esta

visión evolucionista ha tenido una gran fortuna en la literatura musical, pese a encerrar algunos peligros que han pasado desapercibidos hasta la actualidad. En definitiva, al afirmar la superioridad de *El retablo de maese Pedro*, de *Pysché* y del *Concerto* sobre el resto de la producción falliana, Salazar estaba sacrificando las primeras obras del músico para imponer su nuevo credo estético. Pero, ¿realmente es mejor *Pysché* que *El amor brujo*? ¿Existe un desnivel notorio entre *Noches en los jardines de España* y el *Concerto*? Sin negar las bondades del último Falla, y a la vista de todas estas obras, hoy no estamos en condiciones de suscribir tales juicios de valor; más bien deberíamos reconocer que todas ellas son piezas maestras, aunque respondan, eso sí, a planteamientos estéticos diferentes. Definitivamente, la esencia no es igual a la excelencia, según parecía creer Adolfo Salazar.

Aunque Falla sufriera en sus propias carnes las consecuencias derivadas de su vertiginosa evolución, los realmente perjudicados con esta doble concepción del nacionalismo fueron los músicos que trabajaban en la órbita del compositor gaditano y que no quisieron o no pudieron seguir su estela, por no hablar de los creadores de la etapa anterior. Como se deduce de la carta citada más arriba, el encono de Salazar hacia las figuras de segunda mitad del siglo XIX no tiene límite. Basta leer los comentarios dedicados a Tomás Bretón y Ruperto Chapí, centrados sobre todo en su uso de la fuente popular, para tener una muestra de ello. Según el crítico, Bretón emplea el documento folclórico de manera “forzada y literal”, limitándose a armonizar la canción “por procedimientos de escuela”; Chapí hace un uso más “fácil y sugestivo”, volviendo “a crearla viva y jovialmente”, si bien con ello no consigue más que alumbrar una “porción de obrillas” que el musicólogo madrileño juzga de poca trascendencia (1930a, p. 109). El error de base reside, desde nuestro punto de vista, en que Salazar no sustenta su valoración en criterios de la calidad, sino de cualidad, y más concretamente en su adaptación a los cánones estéticos que él mismo defendía.

A veces, no obstante, sus descalificaciones solamente se justifican por la obcecación que sintió el crítico contra determinados géneros y autores. Volvamos como muestra a los comentarios sobre Chapí. Aunque discutibles, los reproches a los que aludíamos podrían tener algún sentido si nos referimos a sus obras del género chico, en las que, como sabemos, el compositor obtuvo unos resultados muy desiguales; pero estas mismas observaciones resultan totalmente infundadas si aludimos a sus óperas y zarzuelas grandes, en las que Chapí está mucho más próximo de lo que habitualmente se ha señalado del primer Falla. Véase si no el “Lamento de Soledad” de *Curro Vargas*, una estilización de la *seguiriya* que combina los giros ornamentales flamencos y la evocación de la guitarra con una armonía cromática de corte wagneriano, de manera muy similar a como lo hizo Falla en *La vida breve*. Tanto es así, que Óscar Esplá recordaba haber interpretado este fragmento a varios músicos extranjeros amigos suyos, entre ellos a Arthur

Honegger, quienes invariablemente lo atribuyeron al compositor gaditano (Ó. Esplá en A. Iglesias, 1978, p. 151). Debido al enfrentamiento manifiesto que existía entre Chapí y el núcleo pedrelliano, es comprensible que estas semejanzas fueran obviadas por sus protagonistas; pero el análisis revela que Falla bebió directamente de esta zarzuela, y que el compositor alicantino no estuvo en realidad tan lejos del ideario de Pedrell.

Por otro lado, al trazar una rígida división entre seguidores de las esencias y de las apariencias (entre buenos y malos, al fin y al cabo), Albéniz se cayó del equipo de los privilegiados y pasó a ser “cordialmente aborrecido” por Adolfo Salazar. Era tal la necesidad del crítico de imponer el nuevo lenguaje falliano, que incluso olvidó que el compositor catalán había sido pionero en aplicar sus propias teorías sobre el canto popular. Asimismo, al suscribir las siguientes declaraciones de Carlos M. Pena –un joven oyente anónimo, que incluso podría ser fruto de su imaginación–, el musicólogo no hacía sino arremeter con dureza contra sus primeros modelos: “No nos interesa la musiquita a la sevillana, como las aceitunas, o a la castellana, o a la vasca. Estos regionalismos de laboratorio fabricados en Madrid, estilo Albéniz o Granados, han sido vencidos y arrinconados por el aire libre de Falla y de Esplá [...]” (1930b, p. 3).

Un tratamiento similar otorga a Joaquín Turina, aunque al juzgar al compositor sevillano esa dosis de cordialidad queda reducida a la mínima expresión. Obsérvese, por ejemplo, la irritante condescendencia con que lo trata en su libro *La música contemporánea en España*, en donde lo presenta como autor de unos “cuadritos” cuyas virtudes máximas son la “facilidad”, la “ligereza”, el “agrado sonoro” y el “pintoresquismo módicamente ambicioso que sería insufrible en cualquier otro”, rasgos con los que, a juicio del musicólogo, a duras penas logra esconder “lo que un examen crítico no aceptaría” (A. Salazar, 1930a, p. 213). Contradictoriamente, Turina había sido uno de los defensores a ultranza de esa concepción esencialista del arte, y así lo expresó en numerosas ocasiones, como en el siguiente fragmento de una entrevista concedida en 1915:

Hasta ahora el españolismo de nuestra música consistía, para los compositores, en coger del folclore melodías y más melodías, y emplearlas en las obras propias. Pero esto no es hacer música española. A lo sumo, será hacer fotografías de música española. No se debe coger sin ton ni son del campo musical, sino beber en el fondo del ambiente el carácter y expresarlo del modo más apropiado (J. Turina, 1915, p. 207).

También a propósito de las *Danzas fantásticas* manifestó Turina su deseo de apartarse del tópico andalucista: “Alejémonos lo posible de la tradicional pandeleta y no busquemos los materiales o, mejor dicho, los elementos reales en las artificiosas fiestas que en Andalucía preparan todas las primaveras a los *ingleses*” (J. Turina en A. Morán Turina, 1997, p. 289), afirmaba el músico. Y no hubo desacuerdo entre esta declaración de intenciones y el resultado final, pues a la vista

de las partituras podemos afirmar que lo popular caló hasta lo más profundo de la melodía, el ritmo, la armonía y el timbre de estas tres piezas para piano.

En el caso de Turina, pues, la crítica no deriva del alejamiento del nacionalismo de las esencias, sino sencillamente del uso de diferentes materiales y fuentes de inspiración. Mientras que Falla amplió paulatinamente sus referentes y miró hacia nuevas zonas geográficas y períodos históricos, Turina continuó fiel toda su vida a su Sevilla natal; mientras que el gaditano tendió a lo general y lo abstracto en sus argumentos, iniciando incluso un canto a la hispanidad en su *Atlántida*, el sevillano gustó de recrear el detalle, los tipos femeninos, los rincones de su ciudad. Esto bastó a Salazar para situar la producción del gaditano por encima de la de su colega, aduciendo que sólo él había alcanzado una dimensión universal. Sin embargo, este argumento a duras penas se sostiene, primero porque juzgar una obra en función de la temática tratada es, desde nuestro punto de vista, erróneo. ¿O acaso una pintura religiosa tendrá siempre un estatus mayor que un bodegón? ¿En qué puesto quedarían entonces los lienzos de Sánchez Cotán? Y en segundo lugar, porque si atendemos a la difusión de la obra de Turina en el extranjero, su presencia fue más temprana e igual en proporción. Posiblemente el único error del compositor sevillano haya sido, a los ojos de Salazar, no seguir la estela de Falla, algo que tiene sentido en el fragor de la batalla por imponer la vanguardia, pero que hoy es necesario revisar.

En su artículo sobre "The 'Anxiety of Influence' in Twentieth-Century Music", Joseph N. Straus (1991, pp. 430-447), guiado por la teorías de Harold Bloom, reflexiona sobre la ansiedad, el miedo a la influencia que padecieron los compositores de comienzos del siglo XX, obligados como estaban a construir su propio espacio creativo a costa de superar las obras maestras del pasado -unas obras hacia las que, por otra parte, sentían una profunda admiración, y de las que nunca se lograron desembarazar-. Tras la realización de este estudio, todo parece indicar que Salazar actuó movido por esa misma necesidad de negar y superar a sus inmediatos predecesores, lo que justificaría su crítica hacia unas prácticas musicales que, en realidad, no estaban tan alejadas del modelo que él mismo defendía, así como su particular virulencia contra aquellos compositores que, antes de Falla, habían creado un canon sólido de expresión (particularmente Chapí y Turina). Transcurridos más de ochenta años, hora es ya de quedarnos con todo lo positivo que nos dejó Salazar, que fue mucho, y superar sus errores, porque afortunadamente el concepto de nación es polisémico y cambiante, de manera que no existe una sola fórmula para su plasmación musical.

BIBLIOGRAFÍA

Antonio, E: "Un comentario sobre la canción popular", *Musicografía*, I, 3 (julio de 1933), 49-52.

- Aracil, A.: "La música en Manuel de Falla", en Jambou, L.: *Manuel de Falla. Latinité et Universalité*, Actas del Congreso Internacional celebrado en la Sorbona del 18 al 21 de noviembre de 1996, París: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1999, pp. 351-357 (Musiques/Écritures, Études).
- Azaña, M.: "De nuestro redactor en París", *El Imparcial*, Madrid, 5-2-1920, Archivo Manuel de Falla, signatura P 6410/10.
- B.: "Música. Real. 'El sombrero de tres picos'", *La Acción*, Madrid, 6-4-1921. Archivo Manuel de Falla, signatura P 6401/38.
- Barrado, A.: "Los conciertos sinfónicos. Orquesta Benedito", *La Época*, Madrid, 1-2-1918, 6.
- Carpentier, A.: *Obras completas de Alejo Carpentier. Ese músico que llevo dentro. 1*. Ciudad de México: Siglo Veintiuno, 1987.
- Falla, M. de: "Un entretien avec le compositeur espagnol Manuel de Falla", *Excelsior*, 31-5-1925, Archivo Manuel de Falla, signatura P-6384-024. Citado en Nommick, Y.: "La herencia de la música y el pensamiento de Manuel de Falla en la posguerra (1940-1960)", en Henares Cuéllar, I. et al. (eds.), *Dos décadas de cultura artística en el franquismo, (1936-1956)*, Actas del Congreso Nacional celebrado en Granada, del 21 al 24 de febrero de 2000, vol. II, Granada: Universidad de Granada, 2001, p. 20.
- Fernández Álvarez, E.: *Emilio Serrano: ópera y vida musical en la España de la Restauración*, trabajo de investigación para la obtención del D.E.A. realizado en el Departamento de Musicología de la Universidad Complutense de Madrid, bajo la dirección de Emilio Casares, Madrid: 2010, inédito.
- Fernández Caballero, M.: *[Los cantos populares españoles considerados como elemento indispensable para la formación de nuestra nacionalidad musical]. Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del señor D. Manuel Fernández Caballero el día 2 de marzo de 1902*, Madrid: R. Velasco, 1902. Citado en Soler Gómez, P. (coord.): *Manuel Fernández Caballero. Un músico murciano para la historia*, Murcia: Real Academia de Bellas Artes de Santa María de la Arrixaca, 2006, pp. 48-65.
- Fesser, J.: "El nacionalismo en la música", *La Correspondencia de España*, Madrid, 12-6-1924, 5.
- Gallego, A.: "Dulcinea en el prado (verde y florido)", *Revista de Musicología*, X, 2 (mayo-agosto de 1987), 685-699.
- García Matos, M.: "Folclore en Falla", *Música*, 3-4 (enero-junio de 1953a), 41-68.
- García Matos, M.: "Folclore en Falla. II", *Música*, 6 (octubre-diciembre de 1953b), 33-52.
- García Matos, M.: "El folclore en 'La vida breve' de Manuel de Falla", *Anuario Musical*, XXVI (1971), 173-197.

- Geiger: "En Eslava. 'El corregidor y la molinera'", *La Nación*, Madrid, 8-4-1917, Libreta con recortes de prensa varios, Archivo Manuel de Falla, signatura P 6407/36.
- Gracia Iberní, L.: "Felipe Pedrell y Ruperto Chapí", *Recerca Musicològica*, XI-XII (1991-1992), 335-344.
- Iglesias, A. (coord.): *Escritos de Óscar Esplá*, vol. II, Madrid: Alpuerto, 1978.
- Iglesias, A. (coord.): *Escritos de Julio Gómez*, Madrid: Alpuerto, 1986.
- Jean-Aubry, G.: "Manuel de Falla", *Revista musical hispano-americana*, IX, IV época, 4 (30-IV-1917), 1-5.
- J.V.: "Ante el escenario. Teatro Real. 'El sombrero de tres picos'", *El Tiempo*, Madrid, 6-4-1921, Archivo Manuel de Falla, signatura P 6410/48.
- Lamas, R.: *Música e identidad. El teatro musical español y los intelectuales en la Edad Moderna*, Madrid: Alianza, 2008.
- M[artínez] Torner, E.: "Nuestra música nacional. Con motivo de 'El corregidor y la molinera'", *España*, Madrid, 17-5-1917, 11.
- Nommick, Y.: "Un ejemplo de ambigüedad formal: el *Allegro* del *Concerto* de Manuel de Falla", *Revista de Musicología*, XXI, 1 (junio 1998), 11-35.
- Nommick, Y.: "La herencia de la música y el pensamiento de Manuel de Falla en la posguerra (1940-1960)", en Henares Cuéllar, I. et al. (eds.), *Dos décadas de cultura artística en el franquismo, (1936-1956)*, Actas del Congreso Nacional celebrado en Granada, del 21 al 24 de febrero de 2000, vol. II, Granada: Universidad de Granada, 2001, pp. 9-30.
- Nommick, Y.: "Le matériau et la forme chez Manuel de Falla et Maurice Ravel: éléments d'analyse comparative", en Jambou, L. (coord.): *La musique entre France et Espagne. Interactions stylistiques 1870-1939*, París: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, pp. 291-306 (Musique/Écritures, Études).
- Martínez del Fresno, B.: "El pensamiento nacionalista en el ámbito madrileño (1900-1936). Fundamentos y paradojas", en Casares, E. y C. Villanueva (eds.), *De música hispana et aliis*, miscelánea en homenaje al profesor José López-Calo, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago, 1990, vol. II, pp. 351-397.
- Pannain, G.: "Recension: Joaquín Nin". *Il Pianoforte*, VIII, 10 (octubre de 1927), 351. Citado en Nicolodi, E.: "Un estudio comparativo entre Italia y España a principios del siglo XX", en Nagore, M., L. Sánchez de Andrés y E. Torres (eds.): *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*, Madrid: ICCMU, 2009, p. 451 (Música Hispana. Textos. Estudios).
- Pedrell, F.: *Por nuestra música. Algunas observaciones sobre la magna cuestión de una Escuela Lírico Nacional motivadas por la Trilogía (tres cuadros y un prólogo)* Los Pirineos..., Barcelona: Imprenta de Henrich y C^a, 1891.
- Pedrell, F.: "El nacionalismo en la música", *El Imparcial*, Madrid, 11-5-1903, 4.
- Peña y Goñi, A.: "Crónica musical. Dos zortzicos y un recuerdo", *El Imparcial*, Madrid, 4-2-1873, 3.

- Peña y Goñi, A.: "La música de Arrieta", reproducido en *La Época*, Madrid, 12-2-1894, 1.
- Pérez Zaldondo, G.: "La utilización de la figura y la obra de Felip Pedrell en el marco de la exaltación nacionalista de posguerra (1939-1945)", *Recerca Musicològica*, XI-XII (1991-1992), 467-487.
- Rivas Cherif, C. de: "El Tricornio. Crónica rimada del baile del Tricornio, representada triunfalmente en París, el 23 de Enero de 1920", *España*, Madrid, 28-2-1920, 12.
- Roda, C. de: "El nacionalismo en la música. Música española", *El Imparcial*, Madrid, 30-3-1903, 3.
- Roda, C. de: "El año musical. 1909", *España moderna*, 22, 255 (1-3-1910), 32.
- Salazar, A.: "La música en España. Madrid", *Revista musical hispano-americana*, VII, II época, 17-18-19 (julio-septiembre de 1915), 11-14.
- Salazar, A.: "El corregidor y la molinera (El sombrero de tres picos)", *Revista musical hispano-americana*, IX, IV época, 4 (abril de 1917a), 8-13.
- Salazar, A.: "Orquesta Sinfónica.- (Segunda serie de conciertos)", *Revista musical hispano-americana*, IX, IV época, XII (diciembre de 1917b), 11.
- Salazar, A.: "*El Sombrero de tres picos*, de Manuel de Falla, y la crítica francesa", *El Sol*, Madrid, 4-6-1920, Archivo Manuel de Falla, signatura P 6410/19.
- Salazar, A.: "Los bailes rusos. Estreno de 'El sombrero de tres picos'. Un gran éxito en el Real", *El Sol*, Madrid, 6-4-1921. Recorte de prensa conservado en el Archivo Manuel de Falla, signatura P 6410/42.
- Salazar, A.: "La vida musical. Una obra ultramoderna: 'Circo', por Juan José Mantecón", *El Sol*, Madrid, 1-2-1923a, 4.
- Salazar, A.: "Teatro Real. 'La Dolores' del maestro Bretón", *El Sol*, Madrid, 26-1-1923b, 6.
- Salazar, A.: "El 'Concerto', de Manuel de Falla. Idioma y estilo. Clasicismo y modernidad", *El Sol*, Madrid, 3-11-1927, 2.
- Salazar, A.: *La música contemporánea en España*, Madrid: La Nave, 1930a.
- Salazar, A.: "La vida musical. La nueva música española y los jóvenes", *El Sol*, Madrid, 7-2-1930b, 3.
- Salazar, A.: "La vida musical. In memoriam", *El Sol*, Madrid, 28-7-1932a, 2.
- Salazar, A.: "Nacionalismo y Universalidad. La dramática disyuntiva en la música española", *El Sol*, Madrid, 21-8-1932, 9.
- Salazar, A.: "La vida musical. La 'Sinfonía concertante' de Federico Elizalde. Haendel. Orquesta Sinfónica", *El Sol*, Madrid, 9-4-1936a, 5.
- Salazar, A.: "La vida musical. La XIV reunión de la S.I.M.C. en Barcelona", *El Sol*, Madrid, 9-5-1936b, 2.
- Straus, J. N.: "The 'Anxiety of Influence' in Twentieth-Century Music", *The Journal of Musicology*, 9, 4 (otoño 1991), 430-447.

- Torres, E.: “Caminos paralelos: Manuel de Falla y la Europa de los nacionalismos musicales (1891-1939)”, en Nommick, Y. (ed.), *La Europa de los nacionalismos musicales*, Programa general de los VII Encuentros Manuel de Falla organizados por la Orquesta Ciudad de Granada y el Archivo Manuel de Falla y celebrados en Granada en noviembre de 2001, Granada: Archivo Manuel de Falla / Orquesta Ciudad de Granada, 2001, pp. 30-44.
- Torres, E.: “La imagen de Manuel de Falla en la crítica de Adolfo Salazar”, *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1936*, en Nagore, M., L. Sánchez de Andrés y E. Torres (eds.): *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*, Madrid: ICCMU, 2009, pp. 265-285 (Música Hispana. Textos. Estudios)
- Turina, J.: “El maestro Joaquín Turina por Tomás Borrás”, *Por esos mundos*, Madrid, 1-2-1915, 206-208.
- Turina, J.: “Cómo se hace una obra” (Borrador). Citado en Morán Turina, A.: *Joaquín Turina a través de sus escritos*, 2ª ed. corregida y aumentada, Madrid: Alianza, 1997, p. 289.
- Valladar, F. de P.: “El maestro Pedrell”, *La Albambra*, V, 101 (15-3-1902), 682-684.
- Villanueva, C.: “Adolfo Salazar y la crítica musical. Las otras orillas”, en Nagore, M., L. Sánchez de Andrés y E. Torres (eds.): *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*, Madrid: ICCMU, 2009, pp. 221-264 (Música Hispana. Textos. Estudios).
- Villar, R.: “Orientación del arte musical en España”, *Por esos mundos*, Madrid, 1-8-1910, 208-209.
- Villar, R.: “Divagaciones sobre el nacionalismo musical y los compositores españoles”, *Revista musical hispano-americana*, 2ª época, VII, 20-22 (octubre-diciembre 1915a), 2-4.
- Villar, R.: “Los grandes músicos españoles. Felipe Pedrell”, *La ilustración española y americana*, LIX, 46 (15-12-1915b), 954.
- Villar, R.: “Los grandes músicos españoles. Isaac Albéniz”, *La Esfera*, II, 103 (18-12-1915c), [13].
- Villar, R.: “La hispanización de los poemas sinfónicos. Músicos españoles. Óscar Esplá”, *La ilustración española y americana*, 60, 2 (15-1-1916), 11.
- Villar, R.: *Músicos españoles. (Compositores y directores de Orquesta)*, Madrid: Ediciones “Mateu”, 1918 [?].

DISCURSOS DE VANGUARDIA E IDENTIDAD EN
UNA REVISTA MUSICAL CUBANA.
LA PRESENCIA DE MÉXICO EN *MUSICALIA*
(LA HABANA, 1928-1932)

Belén Vega Pichaco
Universidad de La Rioja

En mayo de 1928 aparecía en Cuba la revista *Musicalia* creada a expensas de la musicógrafa y pianista María Muñoz y el ingeniero y crítico musical, Antonio Quevedo. Con esta revista de título orteguiano –tomado del ensayo “Musicalia” (1921) del filósofo– se cumplía un sueño acariciado tiempo atrás por este matrimonio español emigrado a la isla en 1919: crear un foco de divulgación de la vanguardia musical internacional¹. Bajo un mismo signo vanguardista vería la luz en México, unos meses más tarde, la revista literaria y artística de cronología casi idéntica *Contemporáneos* (1928-1931). Pese a sus diferentes campos de acción (musical y literario-artístico), ambas revistas compartían una serie de rasgos comunes a otras publicaciones latinoamericanas de la época, como *revista de avance* (1927-1930), “hermana mayor” y modelo de las anteriores²: la exalta-

1. Un año antes habían aparecido cuatro números de la revista en pequeño formato bajo el patrocinio de la casa de música Salvador Iglesias. No obstante, no será hasta mayo de 1928 cuando la revista se muestre con un formato consolidado e independencia de patrocinadores. Ya en el primer número de la revista expondrán sus intenciones: “MUSICALIA será una publicación de su tiempo, pero enfocada decididamente hacia el porvenir”.

2. En su tercer número *Musicalia* (1928, p. 114) agradecía a *revista de avance* sus elogios: “Apenas tenemos expresiones con que testimoniar a esta hermana mayor el profundo agradecimiento a tanto elogio como nos ha prodigado. Bien es verdad que a quien le sobran honores puede ser prodigo de ellos”. Según Manuel Durán (1973, p. 12) la idea de fundar *Contemporáneos* surgió tras un viaje de Torres Bodet, González Rojo, Villaurrutia y Ortiz de Montellano a La Habana, en el que estuvieron observando detenidamente los últimos números de *revista de avance*.

ción de la juventud, el ideal de contemporaneidad manifiesto en sus propios títulos, el elitismo y el espíritu apolítico, a imitación de *Revista de Occidente* (1923-1936) de Ortega y Gasset³.

1928 fue también el año del regreso de Carlos Chávez a su México natal, tras cosechar éxitos por Europa y Estados Unidos, para hacerse cargo de la Orquesta Sinfónica Nacional marcando, según José Antonio Alcaraz (1998, p. 33), el comienzo del “nacionalismo musical mexicano”⁴; así como el momento (febrero de 1928) en el que nacía la *Pan American Association of Composers* (1928-1934) –fruto de los contactos norteamericanos del mexicano con Henry Cowell y Edgar Varèse– sociedad musical de características similares a la recién extinguida *International Composers’ Guild* (1921-1927) integrada por todos ellos, con un firme propósito de promocionar la música de vanguardia de los compositores del continente americano frente a la poderosa influencia europea⁵. Y si el joven Chávez iniciaba su regreso tras la experiencia norteamericana otro joven, Alejo Carpentier, factótum de la vanguardia cubana, abandonaba la isla y emprendía su viaje al epicentro de la vanguardia europea, París.

Finalmente, en el transcurso de 1928 se sucedieron en la Habana dos acontecimientos internacionales que, al margen de las cuestiones políticas o socioeconómicas en ellos debatidas, manifestaban dos tendencias ideológicas antagónicas (panamericanismo y latinoamericanismo/hispanoamericanismo) latentes en la conformación de la identidad cubana y americana durante esos años: la *VI Conferencia Panamericana* (16 de enero - 20 de febrero de 1928) y el *VII Congreso de la Prensa Latina* (marzo de 1928).

La coincidencia de los acontecimientos relatados nos hace pensar, más allá del azar, en unas coordenadas ideológicas y artísticas comunes a México y Cuba en los años 20 y 30. En estas coordenadas, y al calor de los debates imperialistas, intentaremos situar los discursos de vanguardia e identidad de *Musicalia* y de

3. Se pueden consultar más aspectos de dicha influencia en B. Vega Pichaco (2010). La mitad de los ejemplares de *Revista de Occidente* estaban destinados a la América Latina y en la nómina de sus colaboradores se encontraban los mexicanos Alfonso Reyes y Torres Bodet, el cubano Lino Novás Calvo y los argentinos Jorge L. Borges y Victoria Ocampo, entre otros.

4. Anticipado por Manuel M. Ponce –para José A. Alcaraz– el nacionalismo musical mexicano comenzaría en 1928 y concluiría tres décadas más tarde, en 1958, con el fallecimiento de José Pablo Moncayo. Aunque la afirmación de este autor puede ser muy discutible, pues está enmarcada en la tradicional historiografía musical y los estereotipos acerca del nacionalismo mexicano desprendidos de la ideología posrevolucionaria mexicana –cuestionada recientemente por Alejandro Madrid (2008)– no deja de ser significativo el cambio de tutela de la Orquesta Sinfónica de México de manos de Carrillo a Chávez.

5. Según los datos aportados por Deane L. Root (1972, p. 61) los nombres de Chávez, Roldán y Caturla se encontraban entre los de los seis compositores americanos más representados.

sus tres colaboradores mexicanos: Julián Carrillo (1875-1965), Carlos Chávez (1899-1978) y Carlos Trejo Lerdo de Tejada (1879-1945).

1. EL “SONIDO 13” DE JULIÁN CARRILLO Y EL “CHOTEO CRIOLLO” CUBANO

De paso por La Habana, en torno al mes de septiembre de 1928, el compositor Julián Carrillo dictó una conferencia titulada “La revolución musical del Sonido 13”⁶. Cuba habría sido una escala más en su periplo americano con el objeto de predicar a los cuatro vientos las posibilidades musicales que le habían sido reveladas con el “hallazgo” del “Sonido 13”, resultado de la división microtonal de la escala cromática occidental. *Musicalia*, siempre atenta a todo lo que se vinculase a la vanguardia, no quiso perder la oportunidad de publicar dicha conferencia, que apareció en su tercer número y constituyó la primera de las colaboraciones mexicanas en la revista. Dejando a un lado la evaluación de la originalidad del “Sonido 13” de Carrillo y sus indiscutibles consecuencias musicales, a continuación analizaremos la recepción cubana de su artículo en el marco de la lógica discursiva de vanguardia e identidad de la revista.

Ni el carácter mesiánico del que dotó Carrillo a su “Sonido 13” ni el sentimiento revolucionario que quiso promover fueron suficientes para convencer al reticente público habanero⁷. Varias fueron las referencias aparecidas en prensa que así lo demuestran; Rafael Pastor (1928, s. p.) con motivo de un concierto del violinista Juan Manén desplegaba su crítica más reaccionaria: “Tal vez alguno que aún cree en el Sonido 13, percibiera discrepancias en las dobles cuerdas, pero me atrevo a decir que el violín estaba afinado por quintas a base de sol al aire. Esto es talento y estar en lo firme: lo demás son cuentos de camino”. El director de la Orquesta Filarmónica de La Habana, Pedro Sanjuán (1927, p. 77), a la par que mostraba su apoyo incondicional a Carrillo –calificado por él como “genio a quien están reservados días de gloria”– constataba la pésima acogida al mexicano: “[Carrillo] aquel mensajero de buena nueva musical que pasó fugazmente por nuestro suelo, dejando dos estelas: una triste y efímera, de incompreensión y desdén; otra noble y duradera, de compenetración y simpatía”. Más explícita aún

6. Situamos el viaje de Carrillo a La Habana en torno a septiembre de 1928 por las referencias aparecidas en el tercer número de *Musicalia* (sept. - nov. 1928), así como la fecha de firma del artículo (septiembre de 1928). No obstante, no sería ésta la primera vez que el mexicano pasaría por la ciudad, como demuestran las reseñas de *revista de avance*, pertenecientes a los meses de abril y junio de 1927.

7. Con las siguientes palabras concluía el artículo de Carrillo para *Musicalia* (1927, p. 82): “El Sonido 13 será el principio del fin y el punto de partida de la nueva generación musical que llegue a transformarlo todo”. El compositor Pedro Sanjuán (1927, p. 77) le asignará ese mismo carácter mesiánico: “... con su “Sonido 13” [Carrillo] sienta en la moderna evolución de la música las bases de un arte redentor”.

fue la siguiente descripción del colaborador de *Musicalia* y editor de *revista de avance* Francisco Ichaso:

Venía Carrillo en viaje de propaganda por su teoría del Sonido 13. En algunos corrillos de músicos oímos acerca del maestro mejicano las burlas más crueles. La incompreensión había tomado la más incivil de las formas: el sarcasmo. Carrillo era el exponente de una actitud noble: la lucha del hombre contra el prejuicio. La cofradía de la rutina no podía tolerar semejante osadía y le lapidaba con sus befas (F. Ichaso, 1927, p. 162).

Según Ichaso, la razón fundamental de la displicencia con la que había sido recibido el compositor y sus ideas renovadoras en Cuba no era otra que el “choteo criollo”. Pero, ¿en qué residía exactamente esta cualidad criolla que aparece repetida en numerosas fuentes de la época? y ¿qué implicaciones musicales e ideológicas tendrá para nuestra revista? Darán respuesta a la primera cuestión los textos de tres editores de *revista de avance*: Jorge Mañach con su “Indagación del choteo” (1928), Félix Lizaso y su “Programa de criollidad” (1929), y por último, el ya citado Francisco Ichaso, quien se adentrará en las consecuencias puramente musicales del “choteo criollo” en “El prejuicio en nuestra evolución musical” (1927).

De manera esencialista el “choteo” era considerado como un rasgo distintivo de la psicología del criollo, es decir, del cubano nacido en la isla de ascendencia europea⁸, y en cuestión de raza, -como veremos más adelante, fundamental para el discurso ideológico que se estructurará en estos años en torno a la utilización del folclore musical- los “blancos” o “casi blancos” (por contraposición a los negros afrocubanos). “Pereza mental” (Ichaso, 1927, p. 162), “rebajamiento de las calidades esenciales, una tangente al esfuerzo” (1929, p. 361), “confusión, subversión, desorden; en suma: “relajo” (Mañach, 1928, p. 278), o como afirmaría taxativamente Lizaso (1929, p.361), “el choteo, en definitiva, no es más que ignorancia”, todas éstas eran para los autores citados sus principales características⁹.

8. Para Mañach, el choteo de que adolece Cuba es fruto de su independencia de la antigua metrópoli: “En la improvisación enorme que fue nuestro estreno como pueblo libre, nadie pedía cuentas a nadie, porque la guerra había agotado a unos jueces y silenciado a otros; porque se habían perdido todas las pautas estimativas y porque, en último caso, todos, aptos o no, nos reconocíamos igualmente facultados por la victoria para el aprovechamiento de sus múltiples posibilidades” (J. Mañach, 2007, p. 21).

9. No deja de ser curiosa esta caracterización del choteo, ya que los tres autores eran cubanos criollos, y por tanto, debían de padecer esa idiosincrasia. Sin embargo, Mañach salva esta dificultad distinguiendo entre dos choteos: (1) uno, sin consecuencias, considerado como el gracejo, el sentido del humor cubano (con el que el autor se identifica, y compara con el andaluz -buscando un más que evidente parentesco hispano-) y (2) otro choteo, poseedor de los peores defectos [los arriba señalados] que nada tienen que ver con los de la órbita de *revista de avance*.

Musicalmente, las consecuencias del “choteo –en su peor de las modalidades– criollo” eran, como explica Ichaso (1928, p. 162), la adscripción a una estética romántica e italianizante “encubierta con baratos retales de criollismo”. En efecto, el peso del operismo italiano fue común a la mayor parte de la América latina de los años 20 y 30, y de manera especial a México y Cuba, como ratifica el pianista argentino Héctor Ruiz Díaz en su artículo para *Musicalia* “la música moderna en México: Carlos Chávez y Salvador Ordóñez” (1930, p. 108)¹⁰. La siguiente anécdota narrada por el musicógrafo Alejo Carpentier acerca de su amigo y baluarte de la pintura indigenista, Diego Rivera, ofrece testimonio del alto grado de asimilación de dicha música en la cotidianidad mexicana:

Sólo una cosa logra sacarlo de quicio, provocándole furias de grandeza bíblica: el mal gusto. Cierta vez, –actitud que elogio calurosamente– descargó su pistola sobre un gramófono que le obligaba a escuchar, por iniciativa de un tendero, melodías de ópera romántica italiana... (A. Carpentier, 1927, p. 232).

Desde finales del siglo XIX se había recurrido en la expresión musical de la identidad nacional a la fusión de las formas europeas, principalmente extraídas del arte lírico italiano, con elementos del folclore autóctono, dando lugar al indianismo mexicano y al criollismo cubano¹¹. Si al otro lado del Golfo de México encontramos un ejemplo notorio de esta tendencia en la ópera *Atzimba* de Ricardo Castro, ópera que con su reestreno de 1928 reabrió un antiguo debate acerca de la existencia de la auténtica ópera nacional y sus modelos (europeos o indígenas)¹², en Cuba sería el compositor Eduardo Sánchez de Fuentes su máximo exponente.

Autor del primer gran “hit” musical de la historia cubana –como explicaría sarcásticamente Carpentier (1991, p. 43) refiriéndose a la habanera *Tú*– Eduardo Sánchez de Fuentes fue un prolífico compositor de cierto tipo de habaneras, en

10. “En un país como México, en que hasta hace poco tiempo se rendía el más fervoroso culto al lirismo italiano y en donde los programas de conciertos no lograban apartarse del camino trillado por virtuosos y divos, no puede dejar de admirarse la titánica labor de estos dos músicos. Carlos Chávez, al frente del Conservatorio Nacional y de la Orquesta Sinfónica, y Ordóñez, como profesor superior del Conservatorio y director de su Academia particular.” (1930, p. 108).

11. Coincidimos con la diferenciación marcada por Alejandro Madrid (2008, pp. 143 y 150) acerca del “Indianismo” como una corriente decimonónica que utiliza tópicos indios con fines coloristas sobre formas musicales europeas, e “Indigenismo”, para referirse a la tendencia artística posrevolucionaria cuyo objetivo es la afirmación de la identidad nacional a través de la apelación a fuentes “auténticas” de folclore.

12. El trasfondo de esta polémica, similar a la mediática mantenida cuatro años antes por Julián Carrillo y Carlos Chávez desde *La Antorcha* y *El Universal*, fue el mismo que articularía los debates antiimperialistas posteriores: el reconocimiento de la tradición europea como propia (a través del hispanoamericanismo o latinoamericanismo) frente a la ruptura con dicha tradición y la búsqueda de un lenguaje nacional autónomo (este último, como veremos, condujo en ocasiones al panamericanismo, es decir, la unión de las dos Américas frente al imperialismo europeo).

la línea de ese italianismo criollista mencionado, que ofrecían una visión edulcorada de la realidad cubana bajo un prisma blanqueizante¹³. La revista *Musicalia*, en sintonía con las ideas de sus colaboradores Ichaso y Carpentier, sentía verdadera preocupación por la imagen musical que Sánchez de Fuentes proyectaba allende los límites de la isla antillana, tal y como manifestaban sus editores en carta a Manuel de Falla:

Desde que, en mala hora, por el año 1900, se le ocurrió al gobierno cubano enviar a este “jurisperito” [se refiere a Sánchez Fuentes, que era registrador de la propiedad] al congreso de música de Roma, se creyó, como Tartarín, que él también tenía que cumplir con su deber: tenía que escribir música; de ahí nacieron esas habaneras *nonchalantes* que han llevado a España la falsa idea de una cubana vestida de encajes, meciéndose en hamacas rodeadas de flores, mientras la negrita “Pancha” espanta los mosquitos con abanicos de plumas¹⁴ (M. Muñoz y A. Quevedo, carta a Manuel de Falla, 23-11-1928).

El rechazo hacia la obra de Sánchez de Fuentes por parte de *Musicalia* respondía, entre otras cuestiones de índole personal, a la ausencia de dos cualidades que formaban parte del “programa de criollidad” proyectado por los autores de *revista de avance*. La primera de ellas era la “juventud”, cualidad necesaria para la configuración de la identidad (mexicana, cubana, o al fin, americana). Como no podía ser de otro modo, todo lo que se vinculase a la vanguardia cifraba en la juventud el valor de renovación indispensable¹⁵. Así lo explicaba Lizaso (1929, p. 360) en su nuevo proyecto criollista (“La juventud de América se pone de pie y guerrea contra el estancamiento”), y la revista *Musicalia* (n.º 2, p. 35), al valorar la acogida del primer número de la publicación¹⁶.

Sánchez de Fuentes, nacido en 1874, estaba muy lejos de encarnar el prototipo de la juventud, aún cuando los editores de *Musicalia* perteneciesen a su misma generación. Quienes sí lo encarnaban eran, por el contrario, los compositores

13. Como destaca Celsa Alonso (1999, p. 165), en la Habanera se fundían y confundían “criollismo” y “españolismo”.

14. La crónica del escritor guatemalteco Miguel Ángel Asturias (1997 [1928], p. 243) acerca del VII Congreso de la Prensa Latina celebrado en La Habana en marzo de 1928 ofrece testimonio de hasta qué punto la visión de Cuba proyectada por Sánchez de Fuentes era lugar común en Europa: “Entre los congresistas que hicieron el viaje a Europa a lo largo del Atlántico, había uno, cuya nacionalidad callo, que creía que en La Habana habría de desembarcar con revólver en mano, sombrero colonial y mosquitero”.

15. La mística de la juventud promovida por la vanguardia hundía, paradójicamente, sus raíces en el Romanticismo.

16. “En esta hora cubana, una juventud consciente de su responsabilidad intelectual, está acarreando gavillas de generosidad a toda obra emprendida con honrados propósitos de superación espiritual. A esta parcela tan representativa de la actual vida cubana, principalmente, fiaba MUSICALIA su éxito. Y puede decir ahora, con satisfacción, con gratitud, que no se siente defraudada”.

tores Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla –nacidos respectivamente en 1900 y 1906–, auténticos protegidos de la revista¹⁷.

La segunda cualidad, derivada de la anterior, era el “universalismo”. Al igual que Lizaso invitaba a buscar un “universal criollo”, las tendencias artísticas de vanguardia perseguían el paradójico ideal del “nacionalismo universalizador”. Musicalmente, frente a la estética conservadora y blanqueizante de Sánchez de Fuentes, los jóvenes Roldán y Caturla planteaban una estética afrocubanista, en la que los ricos elementos musicales de la cultura africana, presente en la isla desde el esclavismo colonial, se pusieran al servicio de la creación de un arte nacional que se insertase en la vanguardia internacional propuesta favorecida por la moda primitivista europea¹⁸.

Una vez conocidas las implicaciones musicales del “choteo criollo” cubano para los autores de la órbita de *Musicalia*, es hora de confrontarlo con el “Sonido 13” de Carrillo y éste, a su vez, con la ideología de la revista. Es evidente que las propuestas innovadoras de Julián Carrillo debían chocar con la oposición de la “cofradía de la rutina”, ese sector más conservador de la vida musical cubana integrado, entre otros, por el compositor Sánchez de Fuentes (con sus habaneras italianizantes) y el crítico Rafael Pastor. Pero, ¿significaría esto que Carrillo y su “revolución” sonora simbolizaban el ideal estético-musical promovido por *Musicalia* y revista de avance? Hemos de responder negativamente.

En primer lugar, pese a lo pretendidamente revolucionario de su hallazgo, Carrillo era tan sólo un año más joven que Sánchez de Fuentes; es decir, la juventud no jugaba a su favor. Por otra parte, contextualizada la propuesta musical de Carrillo en el México de los años 20 y 30, su clara adscripción a la tradición musical europea¹⁹ frente a la música de Chávez, de un folclorismo similar al de los cubanos Roldán y Caturla (con elementos vanguardistas en lo musical pero recu-

17. *Musicalia* publicó artículos y críticas de Roldán y Caturla, siguió sus estrenos internacionales, reseñó con los más vivos elogios las representaciones de sus obras en La Habana e incluso publicó como suplementos de la revista *Son* de Caturla (nº 13-14, 1930) y *Motivos de Son* de Roldán (nº 17, 1932). La “Sociedad de Música Contemporánea de La Habana” creada por María Muñoz de Quevedo en 1930, completó dicha labor de mecenazgo.

18. Es conocido el papel que jugaron las Exposiciones Universales de París en este sentido, la acogida de un pueblo negro (*village nègre*) de 400 habitantes, exhibidos como si de un zoológico humano se tratase, ofrece muestra de la citada “moda primitivista”, así como de la terrible visión evolucionista y racista que traía aparejada. *Les demoiselles d'Avignon* (1907) de Picasso, inspiradas en unas máscaras africanas del Museo de Trocadero (París), es uno de los ejemplos más célebres de la Historia del Arte de esa tendencia. La apelación al folclore dentro de la vanguardia musical –por contradictorio que pueda resultar el binomio tradición/vanguardia– puede leerse también como inserta en dicha moda primitivista, manifiesta en *Le Sacre du Printemps* (1911-1913) de Stravinsky.

19. Sus declaraciones en *La Antorcha* (29-11-1924) así lo demuestran: “¿Cómo podríamos eliminar las influencias europeas? [...] yo considero mi conocimiento musical como una continuación de la gloriosa tradición musical alemana”.

rriendo al folclore nacional, atento a la moda europea y a su inserción en el panorama internacional compositivo) le situaban fuera del proyecto “universal criollo” –cabría decir transmutado en “universal indio”– de los de *revista de avance*²⁰.

Por último, debemos plantearnos cuál fue la posición particular de *Musicalia* ante el “Sonido 13” y qué nos informa acerca de su ideología. Si bien es cierto que la revista publicó la conferencia de Carrillo, haciendo gala de su firme propósito de “acoger con entusiasmo todo nuevo pronunciamiento artístico” (n.º 1, 1928, p. 1), la reseña del concierto del “Grupo Sonido 13” de La Habana con obras de Carrillo manifestaba el rechazo hacia su música, calificada de carente de “ese pequeño complemento que se llama belleza”. Las críticas fueron crudísimas:

Faltaríamos a nuestro propio convencimiento –y creemos que al de todo el público que presenció las experiencias del “Grupo 13”– si dijéramos que en las obras presentadas hay algún destello de inspiración (A. Quevedo, 1928, p. 102).

Como veremos más adelante, el proyecto identitario de *Musicalia* por encima de adherirse a una opción folclorista –aún cuando el afrocubanismo fuese la que más se aproximase a sus intenciones– pasaba por la inserción en una élite supranacional, una suerte de *intelligentsia* en la línea promovida por uno de los faros ideológicos de la revista, Ortega y Gasset²¹. Si a esto sumamos la procedencia española de sus editores y el eurocentrismo presente en la publicación (tanto en la profusión de articulistas europeos como en la promoción de la música del “viejo continente”)²², no podremos juzgar, sin una matización, la inscripción de Carrillo en la tradición europea como un problema para la aceptación del mexicano.

Es sabido que los dos focos geográficos en torno a los cuáles gravitó la música europea desde finales del siglo XIX fueron Alemania y Francia. Ambos focos desarrollaron dos estéticas musicales divergentes: una postwagneriana y atonal, liderada por Arnold Schoenberg, y una impresionista, siguiendo la estela de Debussy, en el área francesa. No es éste el lugar para analizar la filiación de *Musicalia* con la estética debussista²³, sin embargo, es más que probable que fuese el

20. En el último epígrafe se ahondará en los modelos de universalidad mestiza desarrollados por dos destacados ideólogos latinoamericanos: José E. Rodó (*Ariel*, 1900) y José Vasconcelos (*La raza cósmica*, 1925).

21. Evelyne López Campillo (1972, p. 116) ha argüido como explicación al acercamiento de las diferentes élites nacionales, –creando una *intelligentsia* supranacional–, el nacionalismo exacerbado de las masas tras la I Guerra Mundial. En cualquier caso, es notoria la identificación de los intelectuales al margen de sus fronteras nacionales frente a la “masa” de sus respectivos países.

22. De los articulistas de *Musicalia* durante esta primera época (1928-1932) tan sólo diez pertenecen al ámbito latinoamericano (6 cubanos, 3 mexicanos y 1 puertorriqueño), frente a los diecisiete europeos (11 españoles, 2 italianos, 1 inglés, 1 francés y 2 rusos) y 2 norteamericanos.

23. En “*Musicalia*” (1921) Ortega y Gasset consideraba a Debussy baluarte de la “nueva música”, música sólo apta para una élite o “minoría selecta” capaz de disfrutarla frente a la “masa” que encontraba su identificación en la música alemana (Wagner, Mendelssohn, Beethoven, etc.). La capacidad

entronque de Carrillo con la tradición germana la razón, sobre cualquiera de los argumentos anteriores, que llevase a la revista a emitir tan duras sentencias contra el compositor mexicano y su música.

2. FOLCLORE Y DEMOCRACIA ‘TRAS LA LETRA Y LA NOTA’: INDIGENISMO Y AFROCUBANISMO

A diferencia de la de Carrillo, la colaboración de Carlos Chávez en *Musicalia* debió ser más que esperada, a juzgar por el tono apologético de su presentación (“es uno de los compositores a cuyo ferviente apostolado debe más la música moderna en América”) y la promesa de una fructífera serie de artículos con el arte popular como *leitmotiv*, que finalmente se concretaría tan sólo en dos, titulados “el arte popular y el no-popular” y “el fin exartístico en el arte popular” (Chávez, 1929). A partir de estos textos, y de los afrocubanistas aparecidos en *Musicalia*, estableceremos una comparación entre el folclorismo musical en México y Cuba, prestando atención a la ideología “tras la letra y la nota” de estos autores, así como de la revista que les dio cabida.

En el número 7 de *Musicalia*, donde aparecía el primer artículo de Chávez, encontramos un interesante artículo de Alejandro García Caturla, dedicado a Alejo Carpentier, acerca de “las posibilidades sinfónicas del afrocubanismo”. Como el propio compositor explicará, su artículo venía a cumplir una doble función: (1) demostrar las extraordinarias posibilidades que ofrecía la utilización de los elementos musicales afrocubanos dentro del género sinfónico y (2) rebatir los argumentos racistas de aquellos que negaban la aportación del negro a la música y cultura en Cuba²⁴. No será un cubano, sino un mexicano, quien nos explicará de manera muy ilustrativa quién fue el principal detractor de la corriente afrocubanista, y cuál era su alternativa de folclore:

Allí están sus colecciones de cantos populares, en los que la melodía criolla aristocratizada, penetra en los más elegantes salones, llevada por las manos enguantadas del compositor que la ha sacado del pueblo, estilizándola noblemente. Esta

que, según Ortega, posee el arte nuevo de dividir al hombre en dos categorías -élite y masa- será ampliamente desarrollada por el filósofo en *La deshumanización del arte* (1925), entre otras obras. En B. Vega (2010) se abordan los conceptos de “latinidad” y “germanidad” en el ensayo orteguiano y su influencia en la revista cubana.

24. El artículo del antropólogo Fernando Ortiz “El estudio de la música afrocubana” (1928, 1929) cumplía esa misma función: “una necesaria revisión de valores, que alcanza sin duda, con intensidad creciente, a los de aquellos pueblos que por odiados o tenidos por inferiores han sido ignorados adrede, a pesar de su influjo en la formación de la cultura. Y no ha sido extraño a esta sistemática ignorancia el pueril afán de negar factores sociales negros en la estratificación popular que, aún cuando ciertos, son ingratos a las exaltaciones -frecuentemente risibles, nocivas y vanas- de los orgullos nacionales que sólo se basen en razones de sangres, de religiones o de estirpes heráldicas”.

labor de folclorista musical cubano, hace de Sánchez de Fuentes una personalidad extraordinariamente valiosa e interesante (E. Sánchez de Fuentes, 1927, p. 7).

Con estas palabras describía el compositor Manuel M. Ponce la labor folclorista del ya conocido Eduardo Sánchez de Fuentes. Labor folclórica aristocratizante (de “elegantes salones” y “manos enguantadas”) que el compositor exhibió con orgullo, pues la de Ponce era una cita incluida por el cubano en el prólogo de su libro *Influencia de los ritmos africanos en nuestro cancionero* (1927), libro cuyo más acertado título hubiese sido “sobre lo que no ha influido el elemento negro en la música cubana”, pues el autor dedicaba más de la mitad de sus páginas a demostrar que apenas había existido la pretendida influencia africana en la conformación de la identidad cubana a través de su folclore²⁵. De este modo concluye Sánchez de Fuentes:

Es nuestra raza, influida principalmente por las raíces originarias española y aborigen y por factores ambientes, la que palpita en la *dulce queja* de nuestra Habanera, en el *amoroso rimar* de nuestro Bolero, en la *gracia sugestiva* de nuestra Guaracha, hoy casi olvidada y en la melancolía de nuestra Canción [cursivas mías] (E. Sánchez de Fuentes, 1927, p. 45).

Sin entrar a valorar –pues sería tema para una tesis–, la alusión de Sánchez de Fuentes a “nuestra raza” (¿cubana?), es interesante constatar cómo el compositor, en su intento de crear una identidad cubana que obviase la presencia negra, por remitir ésta al último eslabón social, prefiere acudir al componente español y al indiano, frente al incuestionable influjo africano tras siglos de inmigración esclavista en la isla. Lo sorprendente de este asunto no era la mirada a España, ya que la apelación a la antigua metrópoli será recurrente en los escritos procedentes de la América latina durante esos años ya fuesen, como en el caso de Sánchez de Fuentes, como criterio de autoridad, o para polemizar en contra de la imposición de un “meridiano intelectual”²⁶. Como explicó la directora de *Musicalia* (1928,

25. De las 59 páginas de las que constó la edición escrita de su conferencia, tan sólo a partir de la 39 comienza a analizar la supuesta aportación del elemento negro en la música cubana, limitada a la incorporación de unos pocos instrumentos y alguna fórmula rítmica. Seis páginas más tarde (p. 45) retoma el discurso hispanista y antiafricanista (“No obstante la existencia de esos esporádicos factores, repetimos una vez más [es consciente de lo machacón de su discurso], que la influencia africana sobre nuestra música, jamás ha sido melódica...”).

26. En abril de 1927 aparecía publicado en *La Gaceta Literaria* (Madrid) un polémico artículo de Guillermo de Torre titulado “Madrid: meridiano intelectual de Hispanoamérica”, que pretendía reivindicar el “hispanoamericanismo” frente al “anexionismo cultural” a Francia patente en la propia denominación de “América Latina”. Las respuestas no se hicieron esperar, y en especial fueron los autores de la órbita de la revista argentina *Martin Fierro* (1924-1927) los que lo enfrentaron con mayor vehemencia. Los de *revista de avance* (1927, p. 274), sin embargo, se lavaron las manos en la polémica: “[los meridianos] aun cuando sean intelectuales, no pueden imponerse: caen por afinidad espiritual [...] Así, unas veces será el de París, otras el de Londres, y muchas –¿por qué no?– el de Madrid. Hay que estar dispuestos para el viaje de circunvalación”.

p. 141), con motivo del estreno de la cantata indianista *Anacaona* (1928) de Sánchez de Fuentes, carecía de sentido la utilización de un supuesto folclore aborigen cuando historiadores y antropólogos coincidían en que no quedó ningún vestigio musical indiano a causa de la terrible persecución a la que fueron sometidos en esta zona²⁷. El indianismo de la *Anacaona* para orquesta, soprano y coro de 150 voces femeninas de Sánchez de Fuentes es un claro ejemplo de “indigenismo de fantasía” –según lo ha calificado Zoila Lapique– esgrimido como criterio de autoridad (e identidad)²⁸ ante la cada vez más pujante tendencia africanista en la música cubana (R. D. Moore, 2002, p. 187).

La apropiación del folclore en cualquiera de sus diferentes manifestaciones –criolla, indígena y africana, (aunque de manera especial en las dos últimas) –, no deja de ser problemática en cuanto a la relación de subalternidad que establece entre el sujeto y el objeto representado. El compositor toma prestado, recrea y, como hemos visto, hasta inventa los elementos populares que le interesan en su música, pero cabría preguntarse ¿fue creada esa música para deleite e identificación del pueblo al que representaba? ¿cumplió una labor democrática?

En su primer artículo para *Musicalia* Chávez planteaba una cuestión que, por obvia, no dejaba de ser relevante y reflejo del socialismo imperante en México tras la Revolución (1910-1917): si existía una música popular que pertenecía al pueblo y una música no-popular, ¿a quién pertenecía esta última?, ¿quiénes “no son el pueblo”?²⁹ Su conclusión era que la distinción entre arte popular y no-popular radicaba en una convención fruto de la existencia de “castas sociales”, como explicaba comparando precisamente al indio mexicano y al negro africano (las dos figuras utilizadas por la vanguardia musical mexicana y cubana, respectivamente, como paradigmas identitarios):

Los indios de las sierras de México no tienen arte popular: no tienen más que su arte; las esculturas de los negros africanos que admiramos tanto son para nosotros arte popular negro, pero para ellos son simplemente su arte. Son, pues, los músicos “cultos” los que hacen la denominación de música popular (C. Chávez, 1929, p. 8).

27. Emilio Grenet, Fernando Ortiz y Alejo Carpentier, entre otros, demostraron la falacia de la pervivencia del folclore indígena en Cuba. Se pueden consultar sus argumentos, junto a los de Sánchez de Fuentes, en el artículo de Gregory T. Cushman (2005, pp. 164-192) en el que disecciona la red de ideologías e intereses (“el oro”) tras las políticas raciales de estos cuatro autores.

28. Robin D. Moore (2002, p. 187). Irónicamente, el areito que sirvió de base a la obra basada en la leyenda de la mártir indígena del mismo nombre (*Anacaona*) resultó ser en realidad de un canto de vudú negro-haitiano.

29. “La música popular, diría yo, es la música del pueblo. Y con esto diríamos suficiente si siquiera supiéramos a lo que nos referimos cuando decimos pueblo. Al pensar en estas cosas siento curiosidad de descubrir, si es posible, cuál es el arte no-popular, para entonces saber a quién pertenece, es decir, saber quiénes no son el pueblo” (C. Chávez, 1929, p. 7).

En México la música era accesible al pueblo –como ratificaba Héctor Ruiz Díaz (1930, p. 109) en su crónica para *Musicalia*– a través de iniciativas como la construcción de un magnífico teatro al aire libre en el que la Orquesta Sinfónica de México, dirigida por el propio Chávez, interpretaba todos los domingos los más variados repertorios³⁰. En Cuba, sin embargo, la situación en esos años era muy diferente; la isla vivía sometida a la dictadura de Gerardo Machado (1925-1933) y al voraz capitalismo norteamericano, en consecuencia, las instituciones musicales eran todas iniciativas privadas sostenidas por la burguesía³¹. No es difícil situar las propuestas musicales aristocratizantes criollas e indianas de Sánchez de Fuentes en este contexto, sin embargo, en ese mismo contexto fueron cobrando auge las propuestas afrocubanistas de los jóvenes Roldán y Caturla, tal y como expresara este último –no exento de partidismo– en su artículo de *Musicalia*:

La gran mayoría de las personas inteligentes que han oído las últimas producciones sinfónicas del grupo “derechista” y las del grupo “izquierdista”; los primeros [véase Sánchez de Fuentes] aferrados a la guajira sentimental, criolla-bolero, guajira y danza del siglo XIX, y los segundos utilizando los ritmos, melodías e instrumentos que, procediendo de los negros cubanos, sienten, cantan, bailan y tocan todos los cubanos, y aunque incipientemente también, los ritmos y cantos genuinos de los guajiros, (por ejemplo: la Guajira Fueltabajera para cello y piano de Roldán), proclaman que el aporte musical de las obras de los primeros es mucho menos vital e interesante que el producido por los segundos (A. García Caturla, 1929, p. 16).

Es evidente la ausencia de objetividad en el comentario anterior, siendo Caturla uno de los principales implicados en el debate. No obstante, lo que nos interesa ahora no es conocer si el público cubano prefirió una opción musical u otra, o si el aporte musical del afrocubanismo era superior al del criollismo o indianismo musicales, sino determinar la ideología que se escondía tras las referidas categorías de “derecha” e “izquierda”. Si logramos diferenciar si se trataba de categorías artísticas, políticas, o una mezcla de ambas, podremos conocer si existió una intención

30. “El arte musical no es en México un privilegio de las llamadas clases pudientes y medias, sino patrimonio del pueblo en general. la ciudad de México ha tenido el buen gusto de hacer una inversión para su pueblo, tal vez la más provechosa de todas, que consiste en cultivar jardines para despertar el gusto por la naturaleza. En un magnífico teatro al aire libre toca todas las mañanas dominicales la Orquesta Sinfónica.”

31. Instituciones privadas como la prestigiosa “Sociedad Pro-Arte Musical”, creada por M^a Teresa García Montes de Giberga y un grupo de mujeres de la burguesía y aristocracia cubanas. Gracias a las gestiones de estas mujeres pasaron por La Habana un destacado número de orquestas e intérpretes internacionales de renombre como Rachmaninov, Paderewski, Kreisler, Heifetz y los españoles Casals y Segovia, entre otros. *Musicalia*, pese a su origen algo más modesto, no dejaba de ser obra de un matrimonio español de clase media-alta emigrado a la isla, y fundador a su vez de un Conservatorio al que acudían especialmente “señoritas acomodadas”.

de cambio social en el afrocubanismo de los compositores de vanguardia o si, por el contrario, sus propósitos se limitaron al terreno artístico.

Desde 1886, año en que se abolió definitivamente la esclavitud en Cuba, y ante la supuesta igualdad de derechos de todos los miembros de la sociedad, proliferaron los argumentos encaminados a jerarquizar a los diferentes agentes sociales en función de su cultura (R. Moore, 2002, p. 58). Con un evidente peso del evolucionismo darwinista, muchos fueron los textos en los que se empleaban los términos de “salvaje” y “primitivo” para referirse a los ciudadanos negros; hasta el propio Fernando Ortiz, máximo defensor del afrocubanismo, en sus primeros escritos mostraba posiciones racistas (C. Ortiz, 2003, pp. 698-699). Afortunadamente, ya en la década de los 20, así como el antropólogo superaba su discurso evolucionista, aparecieron otros autores pertenecientes a las clases medias-altas que defendieron la importancia del factor africano en la conformación de la identidad cubana, en un progresivo proceso de mestizaje que Ortiz definiría como “transculturación”³².

La vinculación de Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla con la población negra y mestiza cubana fue de diversa índole. El primero trabajó como violinista en orquestas de cabaret, compañías de revistas musicales y de ópera, así como en restaurantes, en los que pudo coincidir con un importante número de músicos “de color”, pues el de músico era uno de los oficios accesibles a negros y mulatos por no ser considerado propio de un rango social elevado (Z. Lapique, 1979, p. 25). Por su parte, de Alejandro García Caturla podría decirse que su afrocubanismo musical fue una consecuencia lógica, o al menos una expresión consecuente, de su particular trayectoria vital³³. Los dos músicos rápidamente se adhirieron al “Grupo Minorista”, integrado por intelectuales cubanos, entre los que se encontraban Fernando Ortiz y Alejo Carpentier, unidos bajo un mismo signo de denuncia de la corrupción política del país³⁴. El órgano de difusión de las ideas de estos minoristas no era otro

32. En *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940) Fernando Ortiz acuñó el término “transculturación” para referirse al proceso de decantación de la identidad cubana, fruto del mestizaje del crisol de culturas (rehusará referirse a “razas” en favor de “culturas”). El término fue revalidado por el destacado antropólogo polaco, Bronislaw Malinowski, quien escribió además la Introducción al ensayo del cubano.

33. Nacido en la ciudad de Remedios, estuvo en estrecho contacto con algunas de las sociedades de ñáñigos de la zona y desde niño mostró gran interés por sus rituales. Tal y como quería su padre, compatibilizó su carrera de músico con la de juez, especializándose en causas laboralistas y contra la corrupción y abusos proferidos por los empresarios contra los más desfavorecidos socialmente. Finalmente, con tan sólo 17 años se casó con Manuela Rodríguez, una mulata que trabajaba de sirvienta en casa de sus tíos, pese a la resistencia de su familia y los prejuicios raciales y sociales de la sociedad cubana.

34. La vinculación de Caturla con los minoristas, grupo al que le introdujo su amigo Carpentier, se hizo patente en la publicación de una revista titulada *Los minoristas* en Remedios. También en su ciudad natal, fundó junto a su hermano Othón, *Atalaya*. Entre las consignas del “Grupo” expuestas

que la hermana mayor de *Musicalia*; influenciados por Ortega y Gasset y su *Revista de Occidente*, los editores de *revista de avance* se mantuvieron en líneas generales en lo que ellos mismos definieron como un “izquierdismo espiritual” (n.º 7, 1927, p. 154)³⁵, término ambiguo a mitad de camino entre el arte y la política, tal vez propiciado por la represiva dictadura de Machado o por la propia indefinición característica de la intelectualidad de esos años.

Es muy probable que Caturla en su artículo para *Musicalia* aludiese a esa misma “izquierda espiritual” minorista, izquierda mencionada de manera más explícita en los textos del vanguardista Carlos Chávez. En cualquier caso, la adopción del afrocubanismo por estos compositores no supuso ninguna mejora en la condición social del negro o mestizo (R. Moore, 2002, p. 24), algo que por otra parte no debe sorprender pues el discurso de identidad manifestado en la propia reivindicación del afrocubanismo hacía pensar que existía una identidad (de primera clase) “cubana” y otra (subalterna, diferenciada de la anterior y “exótica”) “afro-cubana”³⁶.

Por último, evaluaremos la ideología de *Musicalia* tras la publicación de los artículos de Carlos Chávez y los afrocubanistas. Como veíamos en el caso de Carrillo, cabría la posibilidad de que la revista musical, en su afán de acoger cualquier manifestación vanguardista, hubiese integrado los artículos mencionados aun sin compartir por completo la estética y/o la ideología que en ellos subyacía. Si se analiza desde el tinte aristocrático de sus anuncios, hasta sus destinatarios y prédicas elitistas, pasando por la nómina de sus colaboradores (B. Vega, 2010), todo parece indicar que la revista, más allá del discurso de vanguardia de Chávez y los afrocubanistas, no mostró ningún interés por las consecuencias sociales que de sus estéticas pudiesen derivarse (inserción de la africanía en la cultura cubana e igualdad social)³⁷. Por si quedase alguna duda al respecto, valga el siguiente comentario de

en el Manifiesto de 1927 se encontraban las siguientes: “Por la revisión de los valores falsos y gastados. / Por el *arte vernáculo* y, en general por *el arte nuevo* [cursiva mía] en sus diversas manifestaciones / Por la reforma de la enseñanza pública / Por la independencia económica de Cuba y contra el imperialismo yanqui / Contra las dictaduras políticas (...) / Por la cordialidad y la unión *latinoamericana*” [cursiva mía].

35. *Revista de avance*, imitando el modelo de *Revista de Occidente*, procuró mantenerse al margen de la política, tal y como expuso en su tercer número (1927, p. 41): “No extrañe a nadie el silencio de “1927” sobre los asuntos de política inmediata (...) “1927” se propone ser exclusivamente, una revista de cultura. Pero, eso sí, con todas las preocupaciones ideológicas diversísimas que ese propósito implica”.

36. La inclusión del afrocubanismo en la vanguardia internacional lejos de beneficiar a la población negra de la isla, afianzaba la visión exótica y sensual/lasciva que de ella se tenía en el exterior -basta leer los textos de algunas obras afrocubanistas para constatar el retrato que se ofrece de la mulata como objeto de deseo.

37. Un aspecto significativo es que pese a su acogida de las prédicas afrocubanistas no se encontrará ningún negro entre sus colaboradores, y tampoco quedaran reflejadas en sus páginas actuaciones fuera del estricto ámbito de la música “culta”.

la directora de la revista, María Muñoz –en la más estricta privacidad de su correspondencia– como revelador de la auténtica ideología de *Musicalia*:

Hemos conseguido que el joven Alejandro García Caturla, compositor cubano, se decida a ir a estudiar a Europa dos o tres años aunque ya había tomado un curso de contrapunto con Nadia Boulanger en París. Yo desearía que su hermano [Manuel de Falla] me recomendase un buen maestro en París, que oriente al joven Caturla y le guíe por el camino del arte [...] Caturla está pasando por *una especie de viruela afrocubana y su obsesión son los ritmos negros y el virtuosismo de la percusión. Un buen maestro que pusiera orden en sus ideas y claridad en su expresión le sería utilísimo* [cursiva mía] (M. Muñoz de Quevedo, carta a M^a del Carmen de Falla, 7-9-1930).

3. LA MIRADA A GRECIA Y EE. UU. A LA LUZ DEL ARIEL (1900) DE RODÓ Y LA RAZA CÓSMICA (1925) DE VASCONCELOS

“¿Existe un arte americano?”, con esta pregunta que dio título al artículo de Carlos Trejo Lerdo de Tejada para *Musicalia* (n.º 6, 1929), el mexicano se hacía eco de una preocupación acerca de la identidad artística americana que flotaba en el ambiente, tal y como demuestra la encuesta que llevara a cabo en Cuba tan sólo un año antes *revista de avance* (n.º 26, 1928). Una vez más, nuestro objetivo trascenderá la respuesta a esta pregunta, pues no nos interesa conocer si existían características que definían al arte americano –previamente habría que definir “América”– sino buscar la ideología que se escondía en los proyectos identitarios de nuestros protagonistas así como en su mirada a Grecia y Estados Unidos, tomando como base dos obras relevantes en el panorama intelectual mexicano y cubano de esos años: *Ariel* (1900) de José Enrique Rodó y *La raza cósmica* (1925) de José Vasconcelos.

Si existió algo en común entre los artículos de los tres colaboradores mexicanos fue la mirada a Grecia. Una mirada que presentó diferentes ángulos de enfoque pero que traslució, al fin, la importancia de la Antigüedad clásica en el pensamiento mexicano de principios de siglo³⁸. En el caso de Carrillo, Grecia

38. Pedro Henríquez Ureña llegó a calificar de “delirio griego” (*Memorias*) la fascinación que tanto él como el resto de integrantes del Ateneo sintieron por el mundo helénico, patente en la realización de lecturas, conferencias, el aprendizaje del idioma, y la dedicación de numerosos artículos como “El espíritu platónico”, “La moda griega” y “El espíritu de Dionisos” de Henríquez Ureña, “Las tres *Electras*” de Alfonso Reyes, o “Pitágoras, una teoría del ritmo” y “El monismo estético” de Vasconcelos, entre otros. En Cuba, donde también se dejó sentir la moda por Grecia gracias, entre otras cosas, a la labor de difusión realizada por Max Henríquez Ureña durante su estancia en la isla, habrá autores que reaccionen en contra, como Emilio Roig (1928, p. 86): “La historia de América, de los incas a acá, ha de enseñarse al dedillo, aunque no se enseñe la de los arcontes de Grecia: Nuestra Grecia [nota mía: apelación al mito de origen, presente también en la reivindicación de Vasconcelos de la Atlántida] es preferible a la Grecia que no es nuestra. Nos es más necesaria”.

era el punto de partida de su revolución musical; fue el propio Pitágoras el que formuló el “principio clásico e indiscutible” que “inquietó profundamente el espíritu” del joven estudiante de Conservatorio que unos años más tarde experimentarían con divisiones microtonales de la escala hallando su “Sonido 13”. La visión de Grecia de Carlos Chávez y Carlos T. Lerdo de Tejada, sin embargo, reflejaba algunas de las paradojas presentes en el pensamiento de Vasconcelos³⁹ y Rodó⁴⁰.

Como vimos anteriormente, en su artículo acerca de “el arte popular y el no-popular”, Chávez abogaba por la igualdad social y la abolición de las “castas sociales” responsables de la distinción artificial en dos categorías de arte; el paradigma de sociedad igualitaria para el compositor no será otro que Grecia:

Grecia nos da un caso de arte único. La sociedad estaba unificada completamente; toda la gente obedecía las mismas leyes, se vestía del mismo modo, sabía las mismas cosas, tenía las mismas creencias y, por consiguiente, poseía la misma música (C. Chávez, 1929, p. 8).

Sin duda, se trata de una idealización pues la sociedad griega estuvo fuertemente estratificada (desde la distinción en ciudadanos y no-ciudadanos -¡los esclavos!-, a las distintas clases sociales), pero es muy reveladora del aludido interés por la civilización griega preconizado por los integrantes del Ateneo, a los cuales Chávez estuvo estrechamente ligado⁴¹. Resulta verdaderamente interesante leer ésta y el resto de idealizaciones mexicanas del mundo griego en el contexto de la ideología vertida por Vasconcelos en *La raza cósmica* (1925), pues del mismo modo que A. Madrid ha cuestionado el indigenismo asociado de manera indisoluble al nombre de Chávez a causa de la ideología posrevolucionaria mexicana, las teorías del mestizaje de Vasconcelos deben ser reevaluadas a la luz de sus referencias a Grecia, una Grecia que lejos de reivindicar en su

39. José Vasconcelos fue uno de los máximos impulsores del helenismo en México y miembro fundador del Ateneo de la Juventud -nombre ya significativo-.

40. José E. Rodó, desencadenó con su *Ariel* una corriente de pensamiento en Latinoamérica y Europa denominada “Arielismo”. En consonancia con el “misticismo de la juventud” vanguardista, la obra estaba dedicada “A la juventud de América” y tomaba como base la filosofía idealista griega. Grecia era para Rodó el paradigma de la juventud: “Cuando Grecia nació, los dioses le regalaron el secreto de su juventud inextinguible. Grecia es el alma joven”.

41. García Morillo (1960) afirma que *El fuego nuevo* de Chávez fue comisionado por Vasconcelos a instancias de Henríquez Ureña. Aunque esta asunción, tal y como explica Madrid (2008, p. 53) ha sido cuestionada por Saavedra, y puede ser leída como otro de los mitos de la historiografía posrevolucionaria mexicana, en cualquier caso, la relación del compositor mexicano con estos integrantes del Ateneo de la Juventud y de neo-ateneístas como Pellicer y Torres Bodet fue un hecho.

mestizaje el componente negro-africanista (propuesto por Bernal en *Black Athena*⁴²), simbolizaba la cuna de la civilización blanca-europea⁴³.

En su proyecto utópico de mestizaje⁴⁴, Vasconcelos acudía a la mística pitagórica -génesis también de las teorías de Carrillo- para revalidar su teoría sobre la evolución de la humanidad a través del ascenso a la “quinta raza” (tras el mestizaje de las razas “blanca”, “roja”, “negra”, y “amarilla”) y al tercer estado de la sociedad, el “espiritual o estético” (tras los anteriores “material o guerrero” e “intelectual o político”). Nótese cómo, al menos en la letra, la finalidad del proyecto vasconceliano era el *telos* de la igualdad social, esa misma igualdad que Chávez creía ver en la Grecia antigua:

Si contemplamos el proceso en panorama, nos encontraremos con las tres etapas de la ley de los tres estados de la sociedad, vivificadas, cada una, con el aporte de las cuatro razas fundamentales que consuman su misión, y en seguida desaparecen para crear un quinto tipo étnico superior. Lo que da cinco razas y tres estados, o sea el número ocho, que en la gnosis pitagórica representa el ideal de la igualdad de todos los hombres (J. Vasconcelos, 1997 [1925], p. 79).

Como explica Skirius (1998-1999, p. 16), en el tercer estadio de dicha teleología, el filósofo y el educador cumplían la misma función de dirigir el florecimiento cultural, misión que Vasconcelos -identificado con ambos roles- sentiría como propia; no será difícil encontrar los parentescos con Platón⁴⁵ así como con las teorías arielistas de Rodó, las cuales lejos de ostentar un componente nivelador social, subrayaban la necesidad de una élite poseedora de una “alta cultura” que guiase a la masa⁴⁶. La siguiente comparación que efectúa Chávez entre la función del músi-

42. El libro de Martin Bernal *Black Athena: the Afroasiatic Roots of Classical Civilization* suscitó una encendida polémica en el ámbito científico, siendo los argumentos expuestos en él foros de discusión de arqueólogos, filólogos e historiadores.

43. “En Grecia se funda el desarrollo de la civilización occidental o europea, la civilización blanca, que al expandirse llegó hasta las playas olvidadas del continente americano para consumir una obra de recivilización y repoblación.” (J. Vasconcelos, 1997 [1925], p. 49). “Los historiadores griegos están hoy de acuerdo en que la edad de oro de la cultura helénica aparece como el resultado de una mezcla de razas, en la cual, sin embargo, no se presenta el contraste del negro y el blanco, sino que más bien se trata de una mezcla de razas de color claro” (J. Vasconcelos, 1997 [1925], p. 44).

44. La ideología del mestizaje no fue privativa del mexicano y tuvo sus correlatos en la obra del argentino Ricardo Rojas, el brasileño Gilberto Freyre, y el cubano Fernando Ortiz, entre otros, así como un reconocido antecedente en la obra de Elisée Reclus *El hombre y la tierra* (1876).

45. José Carlos Mariátegui (1928, p. 10), director de la revista indigenista *Amauta* (Lima, 1926-1930), expone claramente dicho parentesco aunque referido a *Indología* (1927), continuación de *La raza cósmica*: “Y por esto no es el libro de un sociólogo ni de un historiador ni de un político, siendo, sin embargo, a un tiempo historia, sociología y política, por ser el libro de un filósofo [...] El filósofo retorna a una tradición en que encontramos a Platón y su república para aplicar todas las conquistas a la concepción de un arquetipo o plan superior de sociedad y de civilización”.

46. John Ochoa (2004, p. 129) ha dejado patente el trasfondo burgués del proyecto educativo vasconceliano (¿lecturas de los clásicos griegos y lecciones de música para la mayoría del pueblo anal-

co y la del oficial del ejército en la modélica sociedad griega, se encontrará a mitad de camino entre la trascendencia del elemento artístico en el proyecto educativo vasconceliano y la educación dentro de la *República* platónica:

Los músicos profesionales eran, pues, en Grecia, como los oficiales de un ejército; es claro, los oficiales deben saber más, tener plena conciencia de su profesión, de aquello a que se dedican en forma exclusiva, y ser más refinados y hábiles en el arte de la milicia que los soldados rasos. Pero en todos ellos, soldados, oficiales y jefes, forman un mismo cuerpo y van hacia un mismo fin (C. Chávez, 1929, p. 9).

Carlos T. Lerdo de Tejada dejaba en su artículo acerca del arte americano una visión de Grecia teñida de ideología antiimperialista. El que sería, como Vasconcelos –tan sólo un año después de la publicación del artículo (1930)– Secretario de Educación Pública en México, exponía una jerarquización dentro del arte precolombino en la que la cultura maya “más fuerte, espiritual y refinada” se veía subyugada por el imperialismo azteca que “venció militarmente”. Más adelante proseguía: “Un pueblo puede lograr todos los progresos materiales que estén a su alcance, según su fuerza y estado económico, pero esto no es cultura, porque la cultura es estado espiritual propio” (C. T. Lerdo de Tejada, 1929, pp. 202 y 205). La alusión al materialismo podría indicarnos que dicha crítica se encontraba referida al imperialismo económico norteamericano, pues las doctrinas de José Enrique Rodó habían sido asimiladas en toda América Latina, y también en México⁴⁷, donde los valores representativos del “Ariel” (griego, apolíneo, espiritual) –frente a “Caliban” (encarnación del materialismo norteamericano)⁴⁸ – evidenciaban otro

fabeto?). Existen diversos puntos de contacto entre el pensamiento de este autor, Renan, Rodó y Ortega y Gasset; en definitiva, todos ellos sospechan de la democracia y aluden a una educación de cuño aristocrático. El cubano Jorge Mañach (2007 [1925], p. 50) ilustrará la considerable diferencia entre la educación del pueblo y la “alta cultura” propugnada por estos teóricos y destinada sólo a espíritus superiores (la minoría egregia orteguiana): “En una sociedad civilizada, todos los hombres han de tener, claro está, un grado mínimo de preparación intelectual para que puedan participar de un modo activo y consciente en la organización social. La instrucción pública es, pues, una función extensa, de índole democrática. La alta cultura, por el contrario, es una gestión intensa [...] que crea una suerte de aristocracia. Por la instrucción los pueblos se organizan; sólo logran, empero, revelar su potencialidad espiritual mediante ese cúmulo de superiores aspiraciones y de abnegadas disciplinas que constituyen la alta cultura”.

47. De nuevo encontramos el apellido Henríquez Ureña (Pedro y Max) como el de los introductores del mundo helénico en México y Cuba, aunque en esta ocasión a través del pensamiento de Rodó. Ambos ofrecieron varias conferencias sobre su figura e ideología tanto en el Ateneo, como en la Sociedad de Conferencias de Cuba creada por Max H. U. en 1910 a imitación de la mexicana e inaugurada con una conferencia sobre *Motivos de Proteo* de Rodó; cinco años antes había publicado su célebre antecesor (*Ariel*) en Cuba.

48. Establece Rodó una dicotomía entre el idealismo de “Ariel” y el materialismo de “Caliban” (anagrama de caníbal), representado este último por Estados Unidos. Se puede aplicar una doble lectura en su crítica a Norteamérica: de un lado, la condena al imperialismo sajón frente a la reivindicación

foco de acceso de la filosofía idealista griega. No obstante, las constantes referencias al arte europeo por parte de Lerdo de Tejada (1929, p. 204), parecen mostrar su temor al imperialismo cultural del “viejo continente”⁴⁹.

Este temor también quedaba patente en la cuarta y última de las preguntas de la “indagación” de *revista de avance*: “¿Cuál debe ser la actitud del artista americano ante lo europeo?”. La respuesta de Lerdo de Tejada hubiese sido rotunda (“América no tiene necesidad de copiar a Europa”). Sin embargo, la del escritor neoaateneísta Jaime Torres Bodet –jefe del Departamento de Bibliotecas en el Ministerio de Vasconcelos y coeditor de la revista *Contemporáneos*– mostraba una posición muy diferente ante la cultura y el arte del antiguo colonizador⁵⁰:

a mi juicio, deberá ser la actitud del artista americano ante lo europeo: ni la sumisión irreflexiva que mata, en quien la observa, toda personalidad, ni –mucho menos– la negación sistemática que aconsejan quienes, erizándola de odios, quisieran construir, para el solo regocijo de su ignorancia, una América boxer, sin contacto con la tradición, ni ventanas hacia la actualidad (“Indagación”, *revista de avance*, 1928, p. 313).

No sorprenden las declaraciones de Torres Bodet si se contextualizan con la ideología vasconceliana. Pese a la constante reivindicación de la raza mestiza, para Vasconcelos en la conformación de la “quinta raza” o “raza cósmica” la raza blanca poseía un claro matiz de superioridad,⁵¹ aun cuando en ocasiones parez-

ción de una cultura latina (veíamos que en Vasconcelos será hispana) y del otro, censura al país que ha dado carta de naturaleza a la democracia frente al ideal aristocrático defendido por Rodó y los autores ya mencionados a través de la “alta cultura”. Se puede realizar un seguimiento de la trascendencia de la obra de Rodó en Latinoamérica en Roberto Fernández Retamar (2005).

49. “Los europeos se ríen de nosotros en la misma forma en que nosotros nos reímos de ellos cuando sin preparación ni incorporación definitiva vienen a hacer el criollo a América [...] “Todo lo nacional, lo propio, lo típico, lo genuino, lo verdaderamente mexicano, nos parece cursi, despreciable, que desdice de una cultura refinada. Los pianos de los hogares, repiten constantemente rapsodias y sonatas que son anhelos y epopeyas extrañas, pero no tienen acordes, sonidos y lamentos para traducir con el arrullo de una santa y dulce evocación, los cantos populares que son lágrimas y gemidos mexicanos... nuestra historia sentida que duele” (Trejo Lerdo de Tejada, 1916, p. 155). El temor imperialista de Trejo es compartido por igual entre España y EE.UU. pues si encabeza el texto el siguiente epígrafe “Nuestro papel frente al coloso yanqui”, los géneros musicales (rapsodias y sonatas) así como su “historia sentida” remiten a España.

50. El interés de los neoaateneístas (entre ellos Torres Bodet y Pellicer, relacionados con Chávez) por el arte europeo se hará extensible también a las tendencias de vanguardia (A. Madrid, 2008, p. 62).

51. Cito varias referencias de un sinfín de posibles: “Solamente la parte ibérica del continente dispone de los factores espirituales, la raza y el territorio que son necesarios para la gran empresa de iniciar la era universal de la Humanidad” (J. Vasconcelos, 1997 [1925], p. 79). “Quizás entre todos los caracteres de la quinta raza predominen los caracteres del blanco” (J. Vasconcelos, 1997 [1925], p. 65) y por último, una ilustrativa muestra de su racismo [nótese el cariz de las diferentes descripciones raciales, cursiva mía]: “¡Cuán distintos los sones de la formación iberoamericana! Semejan el profundo *scherzo* de una sinfonía infinita y honda: voces que traen acentos de la Atlántida; abismos conte-

ca rehuir la filiación de América con Europa⁵². De hecho, como ha observado Juan Carlos Grijalva (2004, p. 341), la apelación a la Atlántida perdida – “mito del origen”, un origen más ancestral que el griego– constituye una de “esa clase de bienes simbólicos (capital cultural) que fue propiedad exclusiva de una privilegiada élite cultural, una selecta clase de intelectuales, urbanos y mestizos, que reivindicaba su rancia tradición grecolatina y en particular hispánica”. Tal sería el caso de Rodó, quien lejos de lamentar la ausencia de una identidad “americana” con “personalidad” propia –y por ende, su arte específico– se enorgullece de su herencia latina:

Falta tal vez, en nuestro carácter colectivo, el contorno seguro de la “personalidad”. Pero en ausencia de esa índole perfectamente diferenciada y autonómica, tenemos –los americanos latinos– una herencia de raza, una gran tradición étnica que mantener, un vínculo sagrado que nos une a inmortales páginas de la historia, confiando a nuestro honor su continuación en lo futuro. El cosmopolitismo, que hemos de acatar como una irresistible necesidad de nuestra formación, no excluye, ni ese sentimiento de fidelidad a lo pasado, ni la fuerza directriz y plasmante con que debe el genio de la raza imponerse en la refundición de los elementos que constituirán al americano definitivo del futuro (J. E. Rodó, 2009 [1900], p. 49).

La lectura que hiciera el socialista peruano José Carlos Mariátegui acerca del pensamiento de Vasconcelos ahondaba en el cosmopolitismo predicado por Rodó, otro de los puntos clave en los que situar las propuestas artísticas de nuestros protagonistas. Escribió así Mariátegui:

El objeto del Nuevo Mundo, según esta tesis [expuesta en *La raza cósmica*] que aspira más bien a ser una profecía, es la creación de una cultura universal. [...] La misión de América es el alumbramiento de la primera civilización cosmopolita. Universalidad, dice Vasconcelos, debe ser nuestro lema (J. C. Mariátegui, 1928, p. 10).

nidos en la pupila del *bombre rojo*, que supo tanto, hace tantos miles de años, y ahora parece que se ha olvidado de todo. Se parece su alma al viejo cenote maya, de aguas verdes, profundas, inmóviles, en el centro del bosque, desde hace tantos siglos que ya ni su leyenda perdura. Y se remueve esta quietud de infinito con la gota que en nuestra sangre pone el negro, ávido de dicha sensual, ebrio de danzas y desenfrenadas lujurias. Asoma también el mogol con el misterio de su ojo oblicuo, que toda cosa la mira conforme a un ángulo extraño, que descubre no sé qué pliegues y dimensiones nuevas. Interviene asimismo la mente clara del blanco, parecida a su tez y a su ensueño.” (J. Vasconcelos, 1997 [1925], p. 61).

52. Por ejemplo en la siguiente referencia (J. Vasconcelos, 1997 [1925], p. 48) a la Atlántida: “¿Cómo podremos seguir aceptando esta ficción inventada por nuestros padres europeos, de la novedad de un continente que existía desde antes de que apareciese la tierra de donde procedían descubridores y reconquistadores?”.

En efecto, cosmopolitismo y universalidad fueron las prédicas del arte de vanguardia tanto del mexicano Chávez como de los cubanos Roldán y Caturla. No obstante, el problema respecto a la universalidad surgía cuando ésta iba de la mano de la hegemonía o el imperialismo, tal y como planteaba el pensador boliviano Franz Tamayo, a raíz de una polémica con el “universalismo español” defendido por Ramiro de Maeztu. Volviendo a la referencia griega (léase tradición europea), escribió Tamayo:

La clásica diferenciación helénica entre todo lo que era griego y lo que era bárbaro, no significaba otra cosa que aquella pretensión de universalismo hegemónico a favor del espíritu helénico [...] Con venia del señor Maeztu, yo llamaría a esto más bien el empeño o la tentativa de la tiranía universal, y así fue la política imperialista de España en el pasado (F. Tamayo, 1927, p. 47).

Pese a todo, a lo largo de los años 20 y 30 se sucedieron en América Latina las tentativas de filiación con Estados Unidos y Europa, intentos de trascender la política imperialista de ambas potencias en pos de un proyecto identitario de amplias miras universalizadoras, o bien como sustentadoras de un imperio propio (panamericano o latinoamericano/hispanoamericano⁵³) que oponer al contrario. Ejemplos de ello fueron el *VI Congreso de la Prensa Latina* y la *VII Conferencia Panamericana* celebrados en La Habana en 1928. El primero de estos acontecimientos internacionales ponía el énfasis en los beneficios de la filiación de Cuba con los países latinos (España y Francia, fundamentalmente) frente a la tiranía norteamericana⁵⁴, mientras que la conferencia panamericanista de La Habana –primera de ellas a la que acudió el presidente de EE.UU.– aspiraba a defender los intereses comunes de las dos Américas⁵⁵.

53. Hasta el momento hemos observado la ideología de Rodó, tendente hacia la cultura latina y la vasconceliana, inclinada hacia Iberoamérica, pero entre ambas tendencias europeístas existió también un debate abierto, tal y como manifestó la polémica sobre el “meridiano intelectual” de 1927 y las puntualizaciones que se vio forzado a hacer Ortega y Gasset (1930, pp. 265-266) en *Revista de Occidente* a causa de la sustitución del término “América Latina” por “Hispanoamérica” por parte de Waldo Frank –modificación que la revista argentina *La Vida Literaria* atribuyó a Ortega. Frank explicó en la revista orteguiana “la expresión América, me parece ahora tan equívoca y detestable [...] el título inglés de mi nuevo libro, sería, muy probablemente, *América hispana*”.

54. Es significativa la crónica que Charles Lesca (1928, p. 397) dejó del evento en la *Revue de l'Amérique Latine* [las referencias a Francia, situadas a la par que las españolas, denotan la procedencia de la revista]: “Le président Machado ne veut pas se laisser hypnotiser par les États-Unis. Il se tourne vers l'Europe; son gouvernement vient de signer avec l'Espagne un traité de commerce et en négocie un autre avec la France” (...) “La belle avenue du Prado, le Malecón, boulevard maritime que les larges voies du Vedado ne font que prolonger, avaient été faits du temps des Espagnols. C'est un paysagiste français, M. Forestier, que les Cubains ont fait appel pour dessiner de nouveaux quartiers vers l'ouest”.

55. Se puede consultar más información al respecto en Carlos Marichal (2002, pp. 125-130).

El proyecto global panamericanista suscitó las más vivas pasiones: hubo quienes lo confrontaron con la defensa del hispanoamericanismo, como el Vasconcelos de esos años⁵⁶, o los que tan sólo reaccionaron en contra de lo que consideraron una perpetuación del “imperialismo yanqui”, como Lerdo de Tejada⁵⁷ y los minoristas cubanos⁵⁸. Ahora bien, hemos de recordar que en ese mismo año (1928) se creó la *Pan American Association of Composers* con la activa participación de Chávez, en la directiva, Roldán y Caturla.

La adscripción de estos compositores de la órbita de *Musicalia* al panamericanismo, aunque pretendiese ser una alianza exclusivamente artística –nunca es exclusivamente artística, pues el arte va de la mano del capital⁵⁹–, obviando la nefasta situación económica y social propiciada por el intervencionismo norteamericano en México y Cuba, vuelve a confirmar la ideología que imperó, sobre cualquier compromiso social o político en dichos compositores: la estética musical de vanguardia. Muestra de ello la ofrece el afrocubanismo de los minoristas ya que, del mismo modo que el discurso utópico del mestizaje vasconceliano y el mensaje arielista “borraban” o “ensombrecían” las crueldades ejercidas por los colonizadores (responsables de aportar en la utópica mezcla racial el componente máspreciado y poseedores de la rica tradición heredada por América), como estética vanguardista inscrita en ese cosmopolitismo de los años 20 y 30, el afrocubanismo trasladaba a Europa y Norteamérica una situación de igualdad racial irreal a la vez que trivializaba, y afianzaba la visión primitivista del negro. Por su parte, *Musicalia*, fiel al ideal vanguardista por encima de cualquier cuestión identitaria o de otra índole político-social, abrazó todas las iniciativas ya fuesen iberoamericanistas o panamericanistas, como la fundación de la *Pan American*

56. John Skiriús (1978, p. 197) ha analizado las contradicciones en la ideología de Vasconcelos, en particular a partir del fracaso electoral de 1929, oscilante entre el antiimperialismo yanqui (para el público mexicano) y la defensa de las inversiones norteamericanas (de cara a Washington y Nueva York).

57. En el epistolario de Alfonso Reyes (1993, p. 42) encontramos una referencia al boicot a EE.UU. que pretende hacer Lerdo de Tejada en la Conferencia Panamericana, y a los miedos que suscita entre ciertas autoridades mexicanas –Reyes, el primero– la pérdida de influencia con el gigante norteamericano: “El Ministro Gallardo, muy impresionado por ciertas cosas que anduvo diciendo el Ministro Lerdo sobre que él iba a dar la gran batida a los Estados Unidos en la próxima Conferencia de La Habana, está alarmado, y me dijo que iba a consultar a las Cancillerías sobre si realmente valía la pena echar a perder la amistad con los Estados Unidos, pues parecía que México –según manifestaciones del Ministro Lerdo– iba a hacer una sonada”.

58. En el Manifiesto de 1927 los minoristas ya se levantaban “contra el imperialismo yanqui”. De igual modo, en *revista de avance* (nº 18, 1928, p. 3) proclamaban su desconfianza: “La labor de los congresos panamericanos es, en su mayor parte, “made in USA”, Norteamérica impone, no propone los temas”.

59. No es necesario aplicar un análisis marxista para llegar a la siguiente afirmación de Diego Rivera (1938): “Es necesario considerar a la producción estética en la sociedad actual como mercancía, con las características y las leyes generales que la gobiernan en este régimen”.

*Association of Composers*⁶⁰, los “Festivales Sinfónicos Iberoamericanos” de Barcelona (1929)⁶¹ o los “Festivales Sinfónicos Panamericanos” de 1931 organizados por Chávez⁶².

CONCLUSIONES

Cuando Eduardo Sánchez de Fuentes en su polémica abierta con *Musicalia* a raíz del estreno de *Anacaona* (1928) denominaba a la revista “órgano del ultravanguardismo”, ponía de relieve no sólo su posición conservadora, sino el espíritu que impregnó a la publicación cubana y a los autores de su órbita. El (ultra)vanguardismo de *Musicalia* y sus colaboradores pasaba por la adscripción a las últimas tendencias compositivas de un Cowell en EE.UU., Casella y Malipiero en Europa, Carrillo y Chávez en México y Roldán y Caturla en Cuba. No obstante, pese a su apoyo a todos estos compositores existió una identificación más o menos velada con algunos de ellos, como vimos en el caso de Carrillo, cuya filiación germana le apartaba del interés de la publicación. Chávez y los afrocubanistas Roldán y Caturla, por el contrario, encontraron en *Musicalia* una extraordinaria plataforma de difusión de sus ideas.

Tras analizar los discursos de identidad mexicano-cubanos presentes en la revista podemos concluir que el “izquierdismo” al que se adhieren debe ser leído en términos musicales (“de avanzada”) más que sociales o políticos. La utilización y reivindicación de la figura del “indio” mexicano y del “negro” cubano, como representativos del folclore nacional responde, por encima de cuestionamientos sociales o políticos, a una firme intención de inserción en la vanguardia internacional. Esto explicaría su activa participación en la *Pan American Association of Composers* en un momento en el que tanto México como Cuba sufrían las consecuencias devastadoras del intervencionismo norteamericano, así como el hecho de que no existiese un reflejo en la mejora *de facto* o al menos en la consideración social de los elementos marginales representados. Muy al contrario, el folclore de Chávez y los afrocubanistas, entendido como una revisión del primitivismo y exotismo de principios de siglo, traía aparejado la perpetuación de los roles de dominación y alteridad, evidentes en el caso cubano en la propia

60. Desde su primer número *Musicalia* (1928, p. 29) celebró el nacimiento de la asociación musical panamericana y prometió “seguir informando a sus lectores sobre el desenvolvimiento y actividades de la Asociación”.

61. Alejandro García Caturla, quien fue enviado junto a Eduardo Sánchez de Fuentes en la representación cubana a los Festivales Iberoamericanos de Barcelona, cubrió el evento para la revista.

62. *Musicalia* (1930, p. 111) acogió el llamamiento de Chávez a los compositores americanos y su solicitud de “obras sinfónicas que consideren de interés para los *públicos cultos*” [cursiva mía: qué lejos queda esta puntualización de las críticas contra la distinción de arte “no-popular”].

conformación de una identidad “afro-cubana”, como una rama escindida y subalterna de la normativa, “cubana”.

Paradójicamente esa misma identidad musical, forjada a partir del folclore indigenista y afrocubanista, de Chávez, Roldán y Caturla, que les situó en la vanguardia internacional del momento, les ha excluido en la actualidad del “canon” o más bien, les ha relegado a ser el “Otro” dentro del mismo y ha ocultado la rica producción vanguardista de estos compositores al margen del folclore.

El *Ariel* de Rodó y *La raza cósmica* de Vasconcelos, así como los escritos de los cubanos Martí y Fernando Ortiz, que tanta influencia tuvieron en el contexto de nuestros protagonistas, contribuyeron también a ensombrecer las desigualdades raciales mostrando un discurso utópico de mestizaje. La recurrente apelación al modelo griego, así como la hipócrita visión de EE.UU. (contra el gigante capitalista acusado de “materialista” pero en alianza con él para el beneficio artístico propio) presente en los artículos analizados y en las dos obras mencionadas (*Ariel* y *La raza cósmica*), revelan aspectos que entran en contradicción con la defensa de una “izquierda política y social” en el más estricto sentido del término.

La preeminencia del componente blanco manifiesta en la obra de Vasconcelos y Rodó, y en su defensa del “latinoamericanismo” y el “hispanoamericanismo” (dos versiones diferentes de una misma filiación con la tradición blanca-europea) frente al “panamericanismo” o alianza con el “imperialismo yanqui”, así como las críticas al sistema democrático norteamericano en favor de una sociedad guiada por una élite (formada en la “alta cultura”), y por último, el componente esteticista de discursos como el siguiente de Rodó (“no sentiríamos repugnancia alguna si se tratara del enlace de un Apolo negro con una Venus rubia, lo que prueba que todo lo santifica la belleza”), nos muestran algunas de las inconsistencias de las coordenadas estéticas e ideológicas presentes en México y Cuba en los años 20 y 30, y en mayor o menor medida compartidas por los autores de la órbita de *Musicalia* y la propia revista. Bajo esta égida esteticista y elitista (consustancial a la vanguardia) y con la mirada puesta en Europa y Estados Unidos (con fines utilitaristas) debemos comprender la “izquierda espiritual” de nuestros autores y sus discursos de identidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Alcaraz, J. A.: *En la más honda música de selva*, México D.F.: Conaculta, 1998.
- Alonso, C.: “Criollismo”, en Casares, E. (ed.): *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 4. Madrid: SGAE, 1999, pp. 165-167.
- Asturias, M. A.: “Recepción en Cuba a los periodistas: Solidaridad de la raza latina”, en Segala, A. (ed.): *París 1924-1933: Periodismo y creación literaria*, Madrid et al.: ALCCXX, 1997.

- Bernal, M.: *Black Athena: the Afroasiatic Roots of Classical Civilization*, London: Free Association Books, 1987.
- Carpentier, A.: "Diego Rivera", *1927: revista de avance*, I, 9 (15 de agosto de 1927), 232-235.
- Carpentier, A.: "Sobre la música cubana", *Obras completas*, 14. México D.F.: Siglo XXI, 1991.
- Carrillo, J.: "La revolución musical del Sonido 13", *Musicalia*, 3 (sept. - oct. 1928), 77-82.
- Chávez, C.: "El arte popular y el no-popular", *Musicalia*, 7 (jul. - ag. 1929), 6-9.
- Chávez, C.: "El fin exartístico en el arte popular", *Musicalia*, 8 (sept. - oct. 1929), 58-61.
- Cushman, G. T.: "¿De qué color es el oro? Race, Environment, and the History of Cuban National Music, 1898-1958", *Latin American Music Review*, 26/2 (2005), 164-192.
- "Directrices", *1927: revista de avance*, I, 3 (15 de abril de 1927), 41.
- Durán, M.: *Antología de la revista Contemporáneos*, México: Fondo de Cultura Económica, 1973.
- "El Grupo Minorista y Nosotros", *1927: revista de avance* I, 7 (15 de junio de 1927), 153-154.
- Fernández Retamar, R.: *Todo caliban*, Buenos Aires: Clacso, 2005.
- García Caturla, A.: "Las posibilidades sinfónicas del afrocubanismo", *Musicalia*, 7 (jul. - ag. 1929), 15-17.
- García Morillo, R.: *Carlos Chávez: vida y obra*, México: Fondo de Cultura Económica, 1960.
- Grijalva, J. C.: "Vasconcelos o la búsqueda de la Atlántida: exotismo, arqueología y utopía del mestizaje en *La raza cósmica*", *Revista de crítica literaria latinoamericana*, XXX, 60 (2004), 333-341.
- Ichaso, F.: "El prejuicio en nuestra evolución musical", *1927: revista de avance* 7 (15 de junio de 1927), 161-162 y 175.
- Lapique, Z.: *Música colonial cubana: en las publicaciones periódicas (1812-1902)*, La Habana: Letras Cubanas, 1979.
- Lizaso, F.: "Programa de criollidad", *1927: revista de avance* 7 (15 de diciembre de 1929), 358-362.
- López Campillo, E.: *La Revista de Occidente y la formación de las minorías: 1923-1936*, Madrid: Taurus, 1972.
- Madrid, A.: *Sounds of the Modern Nation: Music, Culture, and Ideas in Post-Revolutionary Mexico*, Philadelphia: Temple University Press, 2008.
- Mañach, J.: "Indagación del choteo", *1928: revista de avance* II, 27 (15 de octubre de 1928), 276-278.
- Mañach, J.: *La crisis de la alta cultura*, Barcelona: Linkgua, 2007.

- Mariátegui, J. C.: “Indología de José Vasconcelos”, *Social* XIII, 1 (enero de 1928), 10, 62 y 66.
- Marichal, C.: *México y las conferencias panamericanas (1889-1938): antecedentes de la globalización*, México: Secretaria de Relaciones Exteriores, 2002, pp. 125-130.
- Moore, R. D.: *Música y mestizaje: revolución artística y cambio social en La Habana, 1920-1940*, Madrid: Colibrí, 2002.
- Muñoz de Quevedo, M.: “Sociedad Pro-Arte Musical: Concierto de Inauguración”, *Musicalia*, 4 (nov. - dic. 1928), 140-143.
- Muñoz de Quevedo, M.: “Carta a María del Carmen de Falla”, 7-9-1930, Archivo Manuel de Falla, 7315-023.
- Muñoz, M. y A. Quevedo: “Carta a Manuel de Falla”, 23-11-1928, Archivo Manuel de Falla, 7315-012.
- Ochoa, J.: *Uses of Failure in Mexican Literature and Identity*, Austin: University of Texas Press, 2004.
- Ortega y Gasset, J.: “Advertencia”, *Revista de Occidente* 30 (1930), 265-266.
- Ortiz, C.: “Cultura popular y construcción nacional. La institucionalización de los estudios de folclore en Cuba”, *Revista de Indias*, vol. LXIII, 229 (2003), 695-736.
- Ortiz, E.: “El estudio de la música afrocubana”, *Musicalia*, 4 (nov. - dic. 1928), 115-119.
- Ortiz, E.: “El estudio de la música afrocubana”, *Musicalia*, 5 (ene. - feb. 1929), 169-174.
- Pastor, R.: *La Prensa*, 1928., en “Desván”: *Musicalia*, 2 (jul. - ag. 1928), 74.
- Quevedo, A.: “Conciertos y recitales: Grupo Sonido 13 de La Habana”, *Musicalia*, 3 (sept. - oct. 1928), 100-102.
- Reyes, A.: *Con leal franqueza: correspondencia entre Alfonso Reyes y Genaro Estrada*, II (1927-1930), México: El Colegio Nacional, 1993.
- Rivera, D.: “De la naturaleza intrínseca y las funciones del arte: carta de Diego Rivera a Juan O Gorman de 1938” en Tibol, R. (ed.): *Diego Rivera: arte y política*, México: Grijalbo, 1979.
- Roig, E.: “Martí y la americanización de “Nuestra América”, *Social* XIII, 5 (mayo de 1928): 34, 86 y 94.
- Root, D. L.: “The Pan American Association of Composers (1928-1934)”, *Anuario Interamericano de Investigación Musical*, 8 (1972), 49-70.
- Ruiz Díaz, H.: “La música moderna en México: Carlos Chávez y Salvador Ordóñez”, *Musicalia*, 12 (jul. - ag. 1930), 108.
- Sánchez de Fuentes, E.: *Influencia de los ritmos africanos en nuestro cancionero*, La Habana: siglo XX, 1927.

- Sanjuán, P.: "Música Nueva", *1927: revista de avance*, I, 4 (30 de abril de 1927), 77-78.
- "Sobre un meridiano intelectual", *1927: revista de avance*, I, 11 (1927), 273-274.
- Skirius, J.: "*La raza cósmica e Indología: Utopía y Síntesis de Iberoamérica*", *revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 9 (1998-1999), 16-25.
- Skirius, J.: *José Vasconcelos y la cruzada de 1929*, México: Siglo XXI, 1997.
- Tamayo, E.: "Universalismo español", *1927: revista de avance* I, 3 (15 de abril de 1927), 46-48 y 57.
- Torres Bodet, J.: "Indagación: ¿qué debe ser el arte americano?", *1928: revista de avance* II, 28 (15 de noviembre de 1928), 313-315.
- Trejo Lerdo de Tejada, C.: "Existe un arte americano?", *Musicalia*, 6 (mar. - abr. 1929), 202-205.
- Trejo Lerdo de Tejada, C.: "La revolución y el nacionalismo. Todo para todos", en Delgado, A (ed.): *Martín Luis Guzmán y el estudio de lo mexicano*, México: Secretaría de Educación Pública, 1975, pp. 147-156.
- "Una encuesta: ¿qué debe ser el arte americano?", *revista de avance* II, 26 (15 de septiembre de 1928): 235-236.
- Vasconcelos, J.: *La raza cósmica: misión de la raza iberoamericana*, Baltimore, Maryland: Johns Hopkins University Press, 1997 [1925].
- Vega, Belén: "De 'Musicalia' (Madrid, 1921) de Ortega y Gasset a *Musicalia* (La Habana, 1928-1932) de María Muñoz de Quevedo: estética e ideología que trascienden fronteras", *Revista de Musicología*, XXXIII, 1-2 (2010): 159-176.

EL SEMANARIO *ESPAÑA* (1915-1924) Y LA CRÍTICA MUSICAL: NOVECENTISMO Y RENOVACIÓN

Ruth Piquer Sanclemente

Universidad Complutense de Madrid

ESPAÑA, SEMANARIO DE LA VIDA NACIONAL: NUEVA PUBLICACIÓN NOVECENTISTA

El semanario *España* fue uno de los medios escritos españoles que mostró de manera notoria la conciliación entre novecentismo y vanguardia en las primeras décadas del siglo XX, conciliación que supuso un marco esencial para el origen y desarrollo de los discursos y modelos narrativos de las décadas de los años veinte y treinta.

En los estudios sobre dicha publicación, escasos, no se ha prestado atención a los discursos estéticos desarrollados en la revista, ya que esos estudios se han centrado en las cuestiones políticas y militares del momento o en el papel de algunos intelectuales en la publicación. Desde el ámbito de los estudios de historia del arte y musicología no se ha valorado la trascendencia de esta publicación para la repercusión de corrientes poéticas francesas en las primeras décadas del siglo XX y para el conocimiento de las corrientes cubistas, ultraístas, y de retorno al orden, así como la atención a la vanguardia musical europea.

Es nuestro propósito destacar el valioso testimonio que constituyó *España* como manifestación de la conciencia novecentista renovadora y los procesos de síntesis con las primeras vanguardias artísticas y musicales, durante las dos primeras décadas del siglo XX, procesos insertos plenamente en la necesidad de definición de una nueva España. Estudiamos aquí la revista en su globalidad, siguiendo su trayectoria entre 1915 y 1924. La revista permite observar la vinculación de la crítica literaria y artística con los principales discursos ideológicos y

políticos y con los principales acontecimientos, debido a su clara vinculación con la izquierda.

El semanario fue un vínculo de suma importancia para la transmisión clara de ideales noucentistas catalanes al contexto vanguardista madrileño, vínculo que condicionó y facilitó el desarrollo de discursos como el referido a las ideas de arte y música nuevos o el escurridizo neoclasicismo. En él escribieron además teóricos y artistas catalanes sobre la noción de clasicismo y sobre la renovación del arte, e incidieron sobre el rechazo a la copia del pasado, cuestiones que repercutieron en la crítica musical.

Los intelectuales que escribieron en *España*, el propio Ortega y Gasset, Enrique Díez Canedo, Cipriano Rivas Cherif, Miguel Salvador, Adolfo Salazar, entre otros, fueron paradigmáticos de la renovación en sus diferentes ámbitos y esto otorga entidad e importancia a la revista. Si bien la presencia de la crítica musical es sesgada, su línea concuerda con la orientación del semanario y con una conciencia novecentista generalizada, cuya expresión artística fue resultado de un conjunto de publicaciones con común disposición hacia el ideario sobre el llamado arte nuevo (*Arte Musical, Revista Musical Hispanoamericana, La Pluma, el Imparcial, Alfar, Ultra, El Sol, La Voz*).

Muchos de los críticos e intelectuales que escribieron en *España* realizaron crítica en *El Sol, La Voz*, y más adelante en *Alfar* y *Revista de Occidente*, perpetuando y completando en publicaciones posteriores conceptos novecentistas surgidos en el contexto de *España*. Su incipiente orientación vanguardista culmina en procesos y discursos posteriores.

Estudiamos también la presencia en los textos de cuestiones estéticas latentes en la definición del arte nuevo: entre otras esencialismo, raza, pureza..., muy citadas en los estudios sobre los años veinte pero que tuvieron su conformación primera en el marco del primer novecentismo y en medios escritos como *España*.

Al analizar los diferentes textos surgen autores menos conocidos, pero con escritos importantes por su clara vinculación al novecentismo y al pensamiento orteguiano, e incluso artículos poco tratados de autores como Adolfo Salazar; además de algunos ensayos a los que damos un nuevo enfoque al enmarcarse en el ámbito de la revista.

El primer número de *España*, con el subtítulo *Semanario de la vida nacional*, salió a la luz el 29 de enero de 1915. Fundado por José Ortega y Gasset, representó la iniciativa pro-aliada ante la neutralidad española frente al conflicto europeo, una posición rechazada por buena parte de los liberales, algunos radicales y la gran mayoría de intelectuales burgueses, que deseaban una alianza de España con las democracias frente al conservadurismo y el poder monárquico y aristocrático. *España* fue plenamente partícipe de las polémicas intelectuales entre germanófilos y aliadófilos, sin embargo ambos bandos defendían la idea de

europización como ideal de renovación frente al siglo anterior (J. C. Mainer, 1984, pp. 18-23).

La Guerra del 14 originó en España una suerte de conciencia europea, pero al mismo tiempo propició la paradoja de considerarse “periferia histórica y cultural de Europa” (M. Tuñón de Lara, 1984, p. 140). Esa contradicción potenció dos líneas de actuación confluyentes: la predisposición a la europeización y el retorno a las fuentes culturales propias. Ello se ve en las principales publicaciones como *España*, cuya referencia a los conceptos de nacional e internacional como aspectos coadyuvantes es constante.

El semanario manifestó un patriotismo muy marcado, evocador del 98 en la frustración de los deseos regeneracionistas y esgrimidor de una postura crítica militante¹. En su primer número declara al semanario “nacido del enojo y la esperanza, pareja española”, y proclama el deseo de una “España nueva”, y de “una nueva afirmación” (“*España* saluda al lector”, 1915, p. 1). La orientación política era clara: representar a los intelectuales aliadófilos situados al servicio de las ideas democráticas. A pesar de tratarse de un periódico de carácter marcadamente político, unió su orientación ideológica a la expresión de la vida cultural. Víctor Morales Lezcano ha señalado que la intención era manifestar la actuación ideológica de una inteligencia burguesa (1979, pp. 201-220). Según Mainer, el semanario supuso la realización de la equivalencia teórica entre el intelectual aliadófilo y el hombre de izquierdas, declarado liberal, intransigente y rompedor con el liberalismo del Ocho-cientos (1984, p. 26). En sus páginas se encuentra numerosas veces la idea del “deber” como compromiso ideológico de transmisión y conmoción a través de la palabra con el fin de difundir una idiosincrasia que sintetice lo superficial del país y la sensibilidad profunda del mismo. Ello revela un concepto muy orteguiano.

La sede de la publicación ocupó el mismo lugar que el *Ateneo científico, literario y artístico*, también puntal de la intelectualidad progresista, impulsor de la crítica literaria y de las crónicas artísticas de París. El 3 de julio de 1915 aparecía en la revista francesa *Journal* un manifiesto de adhesión de los intelectuales españoles a la causa francesa, en el cual figuraba la firma de Manuel de Falla. El 9 de julio de 1915, unos meses después de que Falla diera su famosa conferencia sobre música nueva en el Ateneo, tuvo lugar la publicación del manifiesto de adhesión en *España* (“Manifiesto de adhesión a las naciones aliadas”, 1915, p. 82)².

1. A principios de 1916 pasó a dirigir el semanario el socialista Luis Araquistáin hasta 1922, año en ocupará el cargo Manuel Azaña. La presencia de Araquistáin reforzó la posición de la revista, representativa de los movimientos políticos como el catalanismo de izquierdas, el republicanismo socialista, y los movimientos obreros; y muy crítica con el caciquismo y la corrupción.

2. Firmado entre otros por Ortega y Gasset, Fernando de los Ríos, Miguel de Unamuno, Manuel de Falla, Rogelio Villar, Joaquín Turina, Ramón Casas, Romero de Torres, Zuloaga, Manuel Azaña, Santiago Rusiñol, Azorín y Gregorio Martínez Sierra.

Es notable la coincidencia de los colaboradores de la revista –Ramón Pérez de Ayala, Luis de Zulueta, Eugenio d’Ors, Gregorio Martínez Sierra, Ramiro de Maeztu, Juan del Encina, Enrique Díez Canedo o Moreno Villa–, con lo que se ha denominado *Generación del 14*, concepto delimitado por el inicio de la Primera Guerra Mundial que simboliza un cambio de óptica, pese a lo cual estos autores compartían denominadores con el modernismo, y con el 98 en cuanto al problema de España. Ese cambio de óptica es lo que ambiguamente se ha denominado *Novecentismo*: un largo y proceso que comprende el periodo entre 1906 y 1923.

Es en primer lugar pertinente valorar la significación del Novecentismo, además de la repercusión de las corrientes ideológicas europeas de la primera década del siglo XX en su configuración. La postura intelectual ante el hecho artístico, así como la convicción de buscar un cambio estético y ético, fueron cuestiones determinantes. *España* representa la idea del nuevo intelectual español. Con esta idea, como indica José Carlos Mainer (1977, pp. 103-116), se expresaba en la época la independencia del escritor, pero a la vez se expresaba su conciencia histórica y social y su pertenencia a un grupo. En estos intelectuales se observa un sentido aristocrático de lo intelectual unido a un humanismo universalista basado en el ideal propagado por la Institución Libre de Enseñanza. La citada identificación entre intelectual-aliadófilo y hombre de izquierdas propiciaría una visión “inteligente” del arte.

Una de las vertientes de ese intelectualismo es la importancia del *internacionalismo* intelectual, cuyos máximos representantes fueron Ortega y d’Ors. En la revista *España* internacionalismo o universalismo y nacionalismo se consideraron categorías unidas en pro de los procesos de democracia liberal y de renovación intelectual. De este aspecto es sintomático el artículo de Luis Araquistáin en el semanario en 1915, aunque esta unión entre ambas categorías apareció en textos de muchos otros intelectuales (L. Araquistáin, 1915a).

Otra de las principales convicciones del intelectual novecentista fue la reacción contra el siglo XIX, identificado con el positivismo, el naturalismo y el escepticismo. Ello afectó a los movimientos de renovación especialmente por la nueva visión sobre el pasado, como muestra el ensayo de Ortega “Nada moderno y muy siglo XX”, publicado precisamente en *España* (1916, pp. 5-6). Presenta una perspectiva sobre la tradición que influirá en el concepto de *retorno* y se vinculará a la propia noción de neoclasicismo musical. Ortega concibe el arte en presente de manera que la recuperación del pasado sólo existe en tanto parte de ese nuevo arte. Es el “pasado sin retorno” el que da a la obra su pureza objetiva en su complacencia irónica (J. Ortega y Gasset, 1981, pp. 17-18).

En estas ideas influyeron las perspectivas francesas sobre la idea de arte nuevo. Y para ello fue necesaria la conexión ideológica entre el noucentisme y

el novecentismo³, que no se puede entender sin la incidencia de algunos aspectos del primer movimiento en los planteamientos del novecentismo de Ortega y sus seguidores (J. L. Abellán, 1989, p. 120). Precisamente la revista *España* será un puente para escritores del ámbito noucentista catalán a partir de Joaquín Torres García y Eugenio d'Ors.

Es necesario detenerse en algunos rasgos del noucentisme que repercutieron sobre el nuevo contexto. El primer noucentisme catalán fue heredero del romanismo meridional francés de finales del siglo XIX, el cual propugnó recuperar la tradición como estado de espíritu, en un sentido universalista que se proclamaba nuevo y antitético respecto al universalismo alemán, pero que tenía en común el referente del idealismo kantiano. El romanismo promulgaba la noción de latinidad a través de la *École Romaine Française*, con un fuerte componente político que promulgó *Action Française*, a partir de los postulados de Charles Maurras. Se establecieron una serie de categorías antitéticas: norte-claridad mediterránea, naturalismo-idealismo, sentimentalismo-inteligencia, etc., que respondían a la oposición entre lo latino y lo germano, lo mediterráneo y lo nórdico, muy utilizada en la retórica que acompañó el nacionalismo en Francia al finalizar el siglo XIX, difundida antes y después de la Primera Guerra Mundial. Ejemplo de ello son los textos de Delfour (1916) o Paul Rignon, (1920), entre otros. La situación de España entre los países latinos fue ensalzada por los hispanistas franceses, especialmente Jean-Aubry y Henri Collet, recogiendo la retórica finisecular sobre los compositores españoles⁴.

Asimismo no se puede dejar de lado la influencia de Nietzsche en los principales pensadores del novecentismo. El bando aliadófilo asumió la concepción latina de Nietzsche y sus reflexiones sobre la decadencia espiritual de Alemania. Se publicaron en *España*, *La Pluma* o *Prometeo* ensayos sobre Nietzsche y traducciones de sus textos. La cuestión venía también de Francia (*Mercur de France* y la *École Romane Française*) y Ramón Gómez de la Serna fue uno de los interlocutores.

LOS PRIMEROS AÑOS: ARTE Y MÚSICA NUEVOS

En 1915, año de comienzo de *España*, Manuel de Falla había regresado de París. El compositor se situó a favor de las nuevas ideas pro-francesas y esencialistas de Georges Jean-Aubry, propuestas en *La musique française d'aujourd'hui*

3. Aunque el krausismo propugnado por la Institución influyó en la búsqueda de investigación y reflexión sobre la historia, la perspectiva francesa sobre el nuevo arte fue determinante para la configuración vanguardista de la idea de retorno y neoclasicismo en España.

4. Collet recoge ideas de Albert Soubies (Soubies, 1899) en su artículo sobre el internacionalismo musical (Collet, 1919).

(G. Jean-Aubry, 1916). Falla rechazaba el valor inamovible de las obras del pasado en pro de las innovaciones del presente. Eludía el universalismo con su significado de eclecticismo, por ser contrario este último a la noción de raza y pureza. Se observa especialmente en el prólogo al libro de Jean-Aubry (M. de Falla, 2003b, pp. 30-43).

En 1916 Falla publicaba “Introducción a la música nueva”, donde también defendía que la vuelta a la tradición había de realizarse en la renovación del lenguaje musical (2003a, pp. 27-30). Resaltaba además la importancia de la forma, que definía como equilibrio lógico entre el conjunto y los detalles. Ese equilibrio debía ser “aún mayor que el que admiramos en las obras del periodo clásico hasta ahora presentadas como modelos infalibles”.

Mientras que *España* no publicó en 1915 o 1916 ningún artículo explícito sobre estas cuestiones en la música, su orientación era afín a las ideas expresadas por Falla. La cuestión de la esencia, de la raza como configuradora de lo nuevo, fue objeto de un texto de Ricardo Gutiérrez Abascal, con pseudónimo Juan de la Encina (1915, p. 7). De manera coetánea, publicaciones propiamente musicales como la *Revista Musical Hispanoamericana*⁵, la *Lira española* o el *Arte musical*, en las que escribieron muchos críticos vinculados a *España*, mostraban la preeminencia del ambiente intelectual francés y de las posturas novecentistas sobre el pasado, relacionadas con esa estética afirmativa de Ortega y Gasset en la que se planteaba la definición del arte nuevo. Intención también palpable en los artículos de Miguel Salvador o en los de Adolfo Salazar (1915, pp. 5-6). Ambos reivindicaban la creación de una nueva música española y su mayor papel en Europa.

Por otra parte estos escritos son el mejor ejemplo de la multiplicidad y ambigüedad que se otorgo al término *música nueva*, englobando música francesa impresionista, los primeros ballets, los cinco rusos⁶ y las obras teatrales de Falla: *El Amor Brujo*, y *La Vida Breve*.

Las críticas entre 1915 y 1917 contienen el debate sobre la posibilidad de una música nueva española en la conjunción del patrimonio histórico y los nuevos medios de expresión. Eran primordiales los criterios de reducción de medios sonoros, el valor de lo quintaesenciado. Cuando Manuel Abril hablaba en la *Revista Musical Hispanoamericana* sobre “El impresionismo musical” reclamaba la “exaltación de la esencia espiritual de las cosas del mundo, que es el fin del arte hondo” (1915, pp. 2-3), aludiendo a afirmaciones muy novecentistas y características del contexto intelectual e ideológico de *España*, al proponer una renovación espiritual, honda y universalista, nunca superficial.

5. La aparición de esta revista coincidía con la mayor actividad sinfónica y camerística y el auge del estudio de la música española del pasado.

6. La identificación Rusia-España había sido señalada por Laloy, Calvocoressi, Aubry y Collet.

Por otra parte, la idea de latinidad configurada en Francia a partir de los escritos de Henri Collet o Jean-Aubry, dentro de la “triple alianza” cultural Francia-España-Rusia, tuvo su reflejo en el semanario *España* a través de una serie de artículos que señalaban al mismo tiempo la entrada de las vanguardias plásticas y musicales: artículos sobre la pintura rusa “moderna” y la música rusa, y también sobre los ballets, en un momento en que los aspectos sobre regionalismo y simbolismo se superaban y preveían los conceptos de nacionalismo y universalismo. Así, Cipriano Rivas Cherif habló de Stravinsky, (*Petrouchka* y el *Pájaro de Fuego*) como representación de una Rusia universal (1916, p. 10).

En 1917 *España* aclamó la necesidad de un ejército democrático que combatiera por la libertad universal, proponiendo los modelos de la revolución francesa de 1789 y la rusa de 1917 y reivindicando que el poder pasara a unas manos nuevas. Miguel Salvador describió la música rusa, especialmente la de los Cinco y Stravinsky, como “modelo de arte nacional”, “de raza”, y como “precursora y fortalecedora de ideales latinos” (1917, p. 8)⁷. Los *Ballets Russes* se interpretaron como un refuerzo del sentido de latinidad a través de su repertorio basado en modelos del siglo XVIII como búsqueda de una nueva identidad universal y eterna después de la Revolución Rusa.

España publicó precisamente en 1917 un artículo de Joaquín Torres García, representante del noucentisme, sobre la nueva idea de *clasicismo moderno*, (1917b, p. 14). Proponía la unión de los diferentes países latinos bajo un ideal clasicista basado en la libertad y no en el formulismo, un ideal definido sólo por las cualidades arquitectónicas o estructurales, y cuyos valores estéticos eran la serenidad, el orden, el equilibrio, la belleza, la ponderación y el predominio de la línea. La abstracción, como síntesis intelectual, era para Torres García lo contrario de la imitación, rasgo típico de los países del Norte:

Esta vuelta al clasicismo, a una tradición, o sea al pasado, encierra el peligro de ir, en arte, al formulismo, a la imitación de algo que fue y ya no tiene razón de ser, a una concepción de la vida y las cosas que no puede equipararse a nuestro tiempo. Carece de sentido volver al pasado, exhumar lo antiguo [...] Clasicismo, sí, pero clasicismo con lo de ahora [...] ir al clasicismo, a eso nuestro que se pretende buscar en el pasado y que existe en todos los presentes.

Reclamaba además la “libertad de espíritu”, de “raza”, “la *esencia* de su peculiar representación de las cosas”, relacionando la búsqueda de lo esencial con el concepto de lo clásico como valor estético presente en todo creador, y con la pureza, libre de “sensualismo” y “realismo”. Este clasicismo de índole noucentis-

⁷. Este artículo aparece junto a otro de Juan de la Encina sobre la pintura rusa como ejemplo de “sentido profundo del orden, la medida y la armonía”, que utiliza los mismos conceptos de raza y de universalidad.

ta dependía todavía de los ideales de *Action française* de Maurras y la *Ligue por la defense de la musique française*. Su inclusión en un contexto crítico como *España* lo exime de la orientación política original y lo traslada a un ámbito progresista. En el *Prólogo a la enciclopedia de Joaquín Turina*, de 1917, Falla se refería al “uso de las formas clásicas” también en este sentido (2003c, pp. 51-54).

La colaboración entre Cocteau y Picasso en *Parade* fue un ejemplo para los artistas españoles. *Parade* mostraba por primera vez el alejamiento del folclore ruso que había caracterizado obras anteriores de los Ballets, y el acercamiento a Apollinaire y al ideal clasicista. La crítica catalana tomó las teorías francesas de Jacques Rivière y André Gide sobre el ballet⁸. Se explicaba el gesto como elemento de pureza que armonizaba completamente con la música y con la simplificación de la escena (“Els ballets rusos”, *La Revista*, 46, julio de 1917). Estas ideas aparecerán también en *España* a través de escritores catalanes (J. Massó y Ventós, 1918, p. 12). En su crítica en *La Revista*, publicación noucentista catalana coetánea a *España*, Joaquín Torres García hablaba de la importancia de la línea de Picasso y de la presentación de lo *esencial* (1917a).

El semanario *España* prestó también atención a la renovación escénica y musical de los Ballets Russes. Ya en 1915 Ramón Pérez de Ayala había reclamado la “re-teatralización” de España y la ruptura radical con la tradición naturalista y realista (1915, p. 4). La intelectualidad española, especialmente Rivas Cherif, que escribió asiduamente en *España* (J. Aguilera Sastre y M. Aznar Soler, 1999, pp. 20-23), conocía ya las teorías de Craig en defensa de la tradicional *Commedia dell'arte*, y la pantomima clásica, llegando a proclamar la ventaja de la marioneta sobre el intérprete.

La revista dio noticia de las primeras actuaciones de los Ballets entre el 26 de mayo y el 9 de junio en el Teatro Real (C. Rivas Cherif, 1916, pp. 10-11), que incluían una representación de *El Pájaro de fuego* y dos de *Petrouchka*. La discusión sobre la música sinfónica se unía a la del ballet. Los Ballets Russes y la música rusa ofrecían la posibilidad del acercamiento al ideal de pureza clásica por la depuración y la estilización del folclore⁹.

Ramón Pérez de Ayala señaló la importancia de la pantomima como *gesto* y afirmó que el teatro de Martínez Sierra había introducido esa idea: el gesto con la significación de distanciamiento de la realidad, objetividad y la traducción de lo esencial en lo plástico a través de la estilización y la depuración (R. Pérez de

8. No olvidemos que André Gide dirigió en su primera etapa (1908-1914) la *Nouvelle Revue Française*, que será modelo para los críticos españoles. A este respecto véase mi artículo sobre la repercusión de *La Revue Musicale* y los discursos franceses en Adolfo Salazar y los críticos españoles (Piquer 2010c).

9. A este respecto véase (R. Piquer, 2010b, pp. 94-221). Trato la filogénesis de estos conceptos y su relación con las ideas de arte nuevo y el neoclasicismo.

Ayala, 1916, p. 20). Miguel Salvador señalaba también en *España* que la pantomima de los bailes rusos era modelo de lo esencial, lo eterno, y la representación sintética -depurada- e inteligente¹⁰.

NUEVO CLASICISMO: ESENCIA Y FORMA, NOVECENTISMO Y VANGUARDIA

El periodo comprendido entre 1918 y 1921 sitúa en su punto culminante la síntesis entre novecentismo y vanguardia. El ultraísmo despuntaba en las letras y las artes plásticas ligado a la creación de la Sociedad de Independientes, que proponía una actividad interdisciplinar y en la que participaron artistas, críticos y compositores como Juan José Mantecón, Lorca y Vázquez Díaz. Era la primera corriente literaria y artística que asumía los presupuestos de un nuevo clasicismo poético en Francia¹¹, y que defendía la síntesis entre las obras del pasado y la vanguardia¹².

Dicho movimiento configuraría una idea de lo clásico y del retorno al orden a partir del cubismo, como pintura constructiva basada en la síntesis. Lo clásico se definía como un valor presente y de renovación según las corrientes poéticas francesas, un valor basado en la pureza, sencillez, primitivismo, espontaneidad, claridad, precisión. Estas ideas se observan en los escritos de Juan Ramón Jiménez en *España* (1920).

José Moreno Villa interpretó en esta fecha la obra de Velázquez, de Goya y de El Greco a partir de las teorías formalistas de Heinrich Wölfflin. Además difundía la idea, de procedencia francesa, del tardo-simbolismo y el postimpresionismo como corrientes que originaron la renovación, valorando especialmente a Cézanne¹³, por su orden, claridad y depuración formal. Por su parte, Juan de la Encina dedicó en *España* múltiples columnas sobre estos pintores destacando su valor formal y su capacidad de representar la esencia, retomando también las teorías de Wölfflin (Juan de la Encina, 1920). Llegó en varias ocasiones a utilizar el término *clasicismo*¹⁴.

10. Con motivo del estreno de *El Corregidor y la Molinera* en el Teatro Eslava (M. Salvador, 1917, p. 11-12).

11. La concepción de *poesía pura* implicó la idea de *esencialismo*, ya evidente en la poesía simbolista, pero añadía el elemento de lo intelectual (Paul Valéry). Estos componentes estéticos procedentes del *purismo* francés se unieron a la recuperación de la literatura del Siglo de Oro y a las influencias de vanguardias como el cubismo y el futurismo, además de la poesía popular, véase H. Clonard, 1920, pp. 20-29.

12. La revista *Ultra* exponía en 1921 las palabras de Ortega y Gasset desde una postura antiromántica en pro del retorno al orden ("Cuartillas de Ortega y Gasset", *Ultra*, 1921).

13. Que ocuparía algunos artículos en *España*.

14. También Eugenio d'Ors en *Nuevo Glosario* trata la importancia del Greco en el momento desde presupuestos clasicistas y cubistas (D'Ors, 1921).

Los escritos artísticos de Moreno Villa repercutieron en la crítica del momento; Adolfo Salazar reconsideraría en *España* las perspectivas del mismo reclamando ideales formalistas en la música, ideales que identificaba con lo latino a partir de la renovación debussyana (A. Salazar, 1920f, pp. 14, 15), punto de partida hacia el clasicismo. Explicaba el equilibrio y los volúmenes según principios clásicos. La utilización reiterada de los términos *perfil*, *perfilado* y afines confirmaba la necesidad figurativa y lineal del clasicismo formalista. En otro artículo de la misma revista *Índice*, Salazar explicaba ese concepto del *perfil* relacionándolo con el gesto del ballet, síntesis orteguiana entre esencia y apariencia (1921a, pp. 51-52).

Desde 1919, el semanario fue el punto de contacto con la *Nouvelle Revue Française*¹⁵, que reclamaba una aproximación a la cultura alemana en un momento en que la germanofobia estaba aún latente en los círculos intelectuales. *España* manifestó ideales afines a la *Nouvelle Revue* y su universalismo de izquierdas (“Bosquejo de un programa de izquierdas”, *España*, 1918). En 1918 publicó un artículo de Jacques Rivière en el que el director de la *Nouvelle Revue Française* identificaba clasicismo con inteligencia y en estos términos definía la música de Debussy con ocasión de su muerte: melodía equilibrada, nitidez y emoción unidas, *depuración*, hilos *esenciales*, rasgos incisivos (J. Rivière, 1918). Además se refería a un arte *profundo* en la música de Debussy, concepto presente en el título de una de las conferencias de Falla (M. de Falla, 1918). Era la profundidad reclamada por el novecentismo orteguiano como ideal renovador. La idea de lo intelectual siguió siendo francesa en 1919, especialmente a partir de las referencias y textos de Romain Rolland, algunos traducidos por Juan Ramón Jiménez¹⁶.

Sobre este antecedente se originó la idea de un nuevo clasicismo vinculado al contacto ideológico y estético con Francia e Italia a través del arte y la literatura. Adolfo Salazar, en la revista *España*, aludió concretamente a los nuevos músicos italianos: Pizzetti, Casella y Malipiero. La acepción la recogía del propio Alfredo Casella. Como corresponsal español en *The Chesterian*, la *Revista Musicale Italiana*, *La Revue Musicale*, y otras publicaciones afines, Salazar conocía la música italiana y el pensamiento de Casella. Daba noticia de los nuevos músicos italianos pertenecientes a la SIM: “primer síntoma de un retorno a la música pura” (A. Salazar, 1919c, pp. 11 y 12). En su artículo está presente la diferenciación entre un “nacionalismo folclorista” y aquel “complejo -influencias subyacentes de raza, cultura, atavismos, gustos, técnica-”, -profundo- como el de Debussy en

15. La *Nouvelle Revue* se desvinculó de la derecha francesa al matizar las cuestiones del concepto de intelectual y lo universal; lo clásico se ponía en directa relación con la inteligencia y la autonomía crítica. Fundada por André Gide y cuya dirección asume Jacques Rivière junto a Jean Paulhan desde 1919. Sobre los escritores que la fundaron escribe Rivière: «(...) ils rêvaient d'établir, dans le royaume de la littérature et des arts, un climat rigoureusement pur, qui permit l'éclosion d'oeuvres parfaitement ingénues» (L. Brisset, 2003, p. 62).

16. Rolland reclama un ideal universal, eterno y espiritual para el mundo (1919).

Francia. Además equiparaba a estos músicos, siguiendo a Jean-Aubry, con Ravel, Stravinsky o Falla (A. Salazar, 1919d, pp. 12 y 13). Justo al año siguiente en *La Pluma*¹⁷ escribió Luis Araquistáin sobre una nueva Italia de 1920, donde “la vida ha roto su secular dureza y sólo tiene, como el Renacimiento, un dique de gracia, perfección, equilibrio y belleza” (1920, p. 194).

Los artículos sobre la música nueva se sucedieron en publicaciones europeas, entre ellas *La Revue Musicale*, *Modern Music* o *The Chesterian*¹⁸. Eran Chabrier, Satie y Stravinsky los referentes para el Grupo de los Seis, abriendo una nueva vía clásica que proponía la claridad formal, la tonalidad, la sencillez. Salazar, conociendo estas publicaciones, también habló en *España* de los nuevos músicos franceses, representantes de un arte nuevo, resaltando en ellos su “clasicismo” (A. Salazar, 1919a, pp. 11-12). Los definía como los “transcriptores musicales de Apollinaire”¹⁹. Resaltaba ante todo la perfección de forma y el equilibrio arquitectural, subrayando valores precedentes en el noucentisme.

No es casual que en el número de *España* de abril de 1920 se encuentre un artículo de André Suarés, uno de los cuatro principales colaboradores e impulsores de la *Nouvelle Revue Française*, junto con André Gide o el mismo Paul Valéry. También Suarés era afín a Henri de Prunières, fundador de *La Revue Musicale*. En su artículo de *España* rescata a Goethe por ser el alemán representante de un ideal europeísta y universal, un “Apolo en Weimar” (A. Suarés, 1920).

La renovación musical inglesa fue asimismo objeto de un artículo de Salazar en mayo de 1920, justo después de aparecer un artículo sobre G. Jean-Aubry y sus ideales literarios y musicales anti-románticos, presentados en una conferencia en el Ateneo madrileño. En dos artículos Salazar cita al autor francés como referente para describir la claridad y la ponderación en la obra de Vaughan Williams, resultado, desde su punto de vista, de la renovación iniciada en Debussy y extendida a otros países, gracias a la posibilidad de “aquilatar las esencias nacionales” (A. Salazar, 1920c). Se mantuvo la idea de unidad latina: en otro artículo titulado “Rapsodia marina” Salazar presentaba un concepto mediterráneo y latino a través de la forma plástica, síntesis, depuración, otorgada a la sustancia, la materia musical (A. Salazar, 1920e).

Simultáneamente se consolidaba la idea de nuevo clasicismo para la música española, en la proyección crítica de *El Sombrero de tres picos*, a través de las ideas de estilización y depuración francesas, asociadas a la nueva música por la repercu-

17. Fundada por Manuel Azaña y vinculada al Ateneo de Madrid.

18. En 1919 Albert Roussel publicó un artículo en *The Chesterian*, editado por Jean-Aubry y titulado “*Young French composers*” (1919, pp. 33-37).

19. En *España* se publicaron en 1918 escritos de Apollinaire sobre la idea de *pintura pura* y el poeta era referente en muchos textos: “Páginas de Guillaume Apollinaire”, *España*, 189, 1918, 13.

sión de los Ballets Russes. Para Cipriano Rivas Cherif era una obra clásica por su sentido paradigmático de síntesis, estilización y esencia: *El Sombrero de tres picos* era “baile, música de los ojos” (C. Rivas Cherif, 1920b, pp. 12 y 13). Las ideas sobre gesto y plasticidad antes comentadas estaban aún latentes. Falla era encumbrado como el renovador de la música española (A. Salazar, 1919e, p. 111), a través de una teórica estilización depuradora y esencialista (Juan de la Encina, 1921).

En este contexto la música rusa volvía a ser referente en la búsqueda de lo nacional. En *España* Salazar destacaba el Grupo de los Cinco como ejemplo de “naturalidad y sencillez”, origen de una “revolución” que había llevado hasta Stravinsky²⁰. Y en un artículo publicado en *La Pluma* sobre la nueva música rusa señalaba que Los Cinco eran ejemplo de “simplificación, desdén por los dogmas, aspiración hacia la virginidad primitiva”, que se realizaba en la obra de Stravinsky mediante el equilibrio entre continente y contenido, muestra de un nacionalismo “de las esencias”: Clasicismo y primitivismo se identificaban, por tanto, por la virtud clásica de la sencillez y la esencia (A. Salazar, 1920a), y lo popular, como *puro* y primitivo, como lo desnudo, se identificaba con lo clásico.

Esas virtudes estaban también en los discursos sobre la recuperación de la música antigua, especialmente el clave. Es sabida la importancia de este aspecto en la configuración del nuevo clasicismo francés a partir de la música de Debussy, y su proyección en Francia. En España el noucentisme asoció la interpretación y las ideas de Wanda Landowska con el nuevo clasicismo (E. d’Ors, 1920, p. 146). En la revista *España* (“Noticia...”, 1920, p. 11) y en *El Sol* se dio noticia de sus conciertos retomando el discurso de Eugenio d’Ors (D’Lapi, 1921). En todos se trataba el problema de cómo conseguir la verdadera recuperación del siglo XVIII, los instrumentos antiguos y el equilibrio basado en valores novecentistas: la justa medida entre finura e ingenuidad, forma-contenido, profundidad-superficie, esencia y apariencia, al fin. En *España* la clavecinista polaca se proponía como modelo de ello por su “espíritu ruso”.

Desde la imposición de la dictadura de Primo de Rivera, cuya censura truncó algunos editoriales, (“Nuestro silencio”, 1923) la revista forzosamente fue otorgando más peso a la crítica cultural, en especial la literaria. Con todo, el posicionamiento de la revista en la izquierda y su rechazo del nacionalismo de Barrés y Maurras fueron aspectos claros. No olvidemos tampoco que era Manuel Azaña quien dirigía *España* en esta etapa (M. Azaña, 1923, pp. 3-5). Ello no cercenó la alusión a los valores estéticos sugeridos por las publicaciones literarias y musicales francesas: *Le Mouton Blanc* y en el caso musical, *La Revue Musicale* de

20. El rechazo a Bellini, Verdi y a los italianos románticos estaba implícito en muchas de las críticas que postulaban un antirromanticismo (A. Salazar, 1920b, p. 15).

Schloezer, que entonces postulaba un nuevo clasicismo conciliador y universalista posicionado en la izquierda y en la autonomía crítica (R. Piquer, 2010b).

Las principales publicaciones artísticas y musicales continuaron tratando la cuestión del arte y la música nuevos, y de la pureza en el arte. En el número de noviembre de 1923 el poeta Juan Ramón Jiménez describió a Benjamín Palencia como: “español, sano y puro, defendido de lo grande por la arisca enredadera de sus venas de sangre en irisada abstracción, se embriaga pintando líquida, aéreamente, ávido ya de la firme arquitectura secreta de lo claro, flores, mujeres, aguas, cristales, cielos, peces, niños... va flechado hacia la *síntesis* [...]”, (J. R. Jiménez, 1923, p. 8). La relación de la cuestión esencialista con la pureza era clara y fue aplicada con los mismos criterios a la música española, especialmente a aquella afín a los círculos intelectuales pro-franceses: Manuel de Falla y Ernesto Halffter.

Salazar utilizó en *El Sol* ese precedente de la triple alianza esencia-depuración-neoclasicismo para consolidar en los discursos críticos la idea de una nueva vía en la música española: “musicalidad de la más *depurada esencia*, de la cual, melodía, ambiente armónico, ritmo y color son los ingredientes exquisitos” (A. Salazar, 1923b). Aparecía la idea de lo depurado asociada a la concreción melódica y a la noción de claridad discursiva en el sentido novecentista, como resultado de la inteligencia. No es casual, por tanto, que en 1923 apareciera de nuevo en *España* la noción de clasicismo moderno, no solamente en el ámbito literario, sino también en el musical.

Enrique Díez Canedo, colaborador habitual del semanario, reivindicaba un clasicismo moderno presente en las nuevas tendencias, pero no un neoclasicismo, pues se ligaba este término a la noción de copia (E. Díez-Canedo, 1923). Con todo –como otros artistas y críticos– estaba aludiendo a conceptos que ya d’Ors y Torres García habían empleado con otro sentido. Por su parte Cipriano Rivas Cherif relacionaba la poética *pura*, espontánea y sencilla de Juan Ramón Jiménez con la influencia de Góngora en la creación poética, pero además con la renovación que estaba operando en la música desde Debussy a Stravinsky, un “movimiento *intelectualista* basado en la armonía pura” (C. Rivas Cherif, 1923b, pp. 7-8).

También en 1923 *España* dedica un artículo a la música nueva, firmado por César María Arconada, crítico a cuyos textos sobre música no se ha prestado la suficiente atención²¹. Este autor comenzó su colaboración en el semanario en 1923 con una serie de artículos, bajo el título de “Comentarios musicales”. En el primero de ellos aludía a la cuestión del neoclasicismo defendiendo la posibilidad de un equilibrio entre lo nuevo y lo tradicional (1923a, pp. 10-11). También en 1923 escribió sobre la emoción estética, que consideraba dependiente de la propia obra de arte y música, desde criterios muy orteguianos. La proclamación

21. A este respecto véase M. Nagore y R. Piquer, 2010.

de la obra como objetiva subrayaba el intrínseco valor estético de la emoción (1923c, p. 11). Era esta una discusión presente en *La Revue Musicale*. Salazar, Arconada, y Mantecón en *La Voz* recogían las opiniones que operaban en ésta y otras publicaciones francesas influyentes defendiendo un nuevo clasicismo exento del nacionalismo reaccionario. La afinidad con Schloezer y críticos de su contexto es evidente.

Una de las principales reflexiones asociadas a la noción de nuevo clasicismo fue el humor, con el subsiguiente bagaje orteguiano sobre la aproximación irónica al pasado. En ello cobraba todo su sentido la exclusión de la repetición del pasado. En 1923 Arconada reflexionaba en *España* sobre el humorismo en la música (1923b, pp. 11-12). Los referentes eran Saint-Säens y Los Seis a través de las referencias a la SIM francesa, Sociedad Musical Independiente cuyo medio de expresión era *La Revue Musicale*. Ese humor era *profundo*, basado en la inteligencia y el equilibrio clásicos (A. Salazar, 1923c).

Sin embargo estas ideas tenían un precedente en la intelectualidad que había configurado la idiosincrasia de la revista *España*. Como aclaración diremos que en el mismo año de la publicación de las *Meditaciones del Quijote* (1914), donde Ortega ya apuntaba estos conceptos, Salazar hablaba de ironía en la música de Debussy, ejemplo de belleza pura, escondida tras una sutil ironía, cualidad que había destacado el pensamiento musical francés como rasgo idiosincrático frente a la seriedad germana (A. Salazar, 1921b).

En *España* se empleó el término “humorironía” para referirse a un humor inteligente, intelectual, que permitía conciliar lo académico con lo castizo; y se citaba a Araquistáin como testimonio escrito de estos conceptos (Sancho Quijano, 1924, p. 1). El mismo Araquistáin se refería en *La Voz* al alma, *construcción* artificiosa, y exponía la capacidad del humor para descomponer un carácter en diferentes elementos, desde una filiación terminológica cubista (L. Araquistáin, 1924). Humor e ironía se identificaron desde estos presupuestos.

Tras la Primera Guerra Mundial se destacó la inclinación humorística y caricaturesca unida a recursos técnicos clásicos (J. Moreno Villa, 1920). En los mismos años las publicaciones aliadófilas resaltaban la noción de lo irónico y el humor en la obra objetiva de Stravinsky (H. Leigh, 1920). Esa asociación repercutía en España también a través de los *Ballets Russes: Le donne del buon Umore, Pulcinella o El Sombrero de tres picos*²². Salazar hablaba en 1920 del humor y la ironía como los valores “más clásicos” al referirse a la obra de Stravinsky (1920a, pp. 207-212)

22. “Falla ha estilizado a la manera irónica buena parte de la música popular de España”: J. V., 1921. Véase además: J. Gómez, 1921 y M. Muñoz, 1921.

Pero no hay que olvidar la repercusión del teatro y especialmente de la teoría del humorismo de Luigi Pirandello. La revista *España* publicó artículos sobre ello al finalizar la guerra y hasta entrada la década de los años veinte. La cuestión del humorismo pasaba por el tamiz orteguiano que aunaba los caracteres trágico y cómico desde un punto de vista nietzscheano. La sublimación de lo cómico a través de lo cómico en sí estaba representada en *El Quijote*, donde el humorismo hacía metafísica aludiendo a Nietzsche.

ALGUNAS REFLEXIONES FINALES

En 1924 el semanario *España* llega a su fin en un contexto hostil. Todavía en el número de 1924 Cipriano Rivas Cherif expone sus ideas sobre la nueva música y el predominio de la música de cámara en obras de Falla, Salazar y Halffter, como testimonio de un arte nuevo despojado y sintético, procedente del cubismo y el purismo francés (C. Rivas Cherif, 1924), siguiendo las ideas expuestas en años anteriores. Llegaba la mitad de la década de los años veinte, cuando los intelectuales comenzaron a debatir sobre el desarrollo del arte anterior, la deshumanización del arte, el arte puro, la vanguardia, el neoclasicismo y el retorno al orden. Posturas de rechazo a “modas” como la del arte nuevo coincidieron en algunos casos con el rechazo a la dictadura. Unamuno y Azaña se manifestaron abiertamente en contra del régimen y del periódico *El Sol* desde 1924. Algunos críticos rechazarían el arte nuevo por asociarlo con un clasicismo restrictivo y con una ideología política determinada. *España* no pudo manifestarse en estos debates.

Serían otras publicaciones menos críticas y exclusivamente centradas en las artes -*El Sol*, *Alfar* o *Revista de Occidente*- las que harían perdurar los conceptos originados entre 1915 y 1924, desde la puesta en duda del arte puro, hasta la proclamación de una *rehumanización* y un nuevo romanticismo en los años treinta.

Hemos visto que son pocos los textos dedicados a la música en *España*. A pesar de ello hemos de tener en cuenta que la crítica artística de esta etapa ha de ser entendida desde un planteamiento interdisciplinario: conceptos musicales aparecen en crítica artística y literaria y viceversa; y valores estéticos comunes como la depuración, la esencia, conformadores de las ideas de nacionalismo artístico y musical, aparecen en diferentes ámbitos. Son otras publicaciones estrictamente musicales las que proyectan de manera específica los valores presentados en *España*.

A lo largo de sus páginas y en diferentes ámbitos de pensamiento, el semanario *España* planteó la dicotomía entre lo superficial y lo profundo como metáfora de la renovación del país a través de la disyuntiva España-Europa, basada en conceptos orteguianos: profundidad y superficie, esencia y apariencia, valores que alcanzaron su ideal de síntesis con la proclamación de un nuevo clasicismo basado en ideas francesas sumadas al precedente idiosincrático de las generaciones del 14.

España es la prueba de que la idea de neoclasicismo moderno, opuesto al de *Action Française* y la *Schola Cantorum*, se generó antes de la década de los años veinte en España junto a las ideas que conformaron las nociones de arte y música nuevos. Su utilización bajo la dictadura de Primo de Rivera, especialmente a partir de los artículos de Salazar en *El Sol*, en un contexto culturalista y esteticista, supuso al mismo tiempo su consolidación y su muerte en años sucesivos dentro de los continuos cambios del arte y la música; dicha utilización muestra los procesos discursivos, ambiguos y cambiantes de las vanguardias en España.

La revista *España* es además ejemplo de la repercusión de las ideas esencialistas de Jean-Aubry y de la noción de alianza latina en la cual España tenía para los franceses un lugar cultural preeminente junto a Rusia, según el nacionalismo esencialista propugnado desde final de siglo en Francia. Los ideales de depuración, estilización y esencialismo proceden del contexto crítico francés originado tras la Guerra Franco Prusiana, aspecto que no podemos desglosar aquí en profundidad. Todos estos escritos eran resultado de la intención de reforzar los vínculos culturales, artísticos y musicales de aquella alianza latina durante la Primera Guerra Mundial.

Ese mismo esencialismo fue recogido por los críticos españoles siguiendo los preceptos franceses y fue aplicado en la música española bajo la etiqueta del nuevo clasicismo no sólo en las críticas de los españoles a las obras europeas, sino progresivamente en aquellas críticas a la obra de Falla desde *El Sombrero de tres picos*, cuya repercusión estuvo imbuida de la influencia francesa y la recepción francesa de los Ballets Russes, como muestra *España*. Esa idea complaciente de un clasicismo basado en la pureza, lo sobrio, las esencias y el folclore estilizado culminó en años posteriores para los contextos críticos franceses y españoles en *El Concerto* de Manuel de Falla.

En este trabajo hemos abordado una serie de aspectos determinantes para observar la confluencia ideológica entre nacionalismo musical, música nueva y neoclasicismo y considerar la importancia que tuvieron en su primera definición a través de medios escritos como *España*. Era necesario profundizar en la crítica artística, literaria y musical de esta publicación, por su trasfondo ideológico y su valor como factor de renovación en el contexto novecentista español.

BIBLIOGRAFÍA

- Abellán, J. L.: "La obra filosófica de Eugeni d'Ors, del catalanismo a la mediterraneidad", en *Historia crítica del pensamiento español*, 7 vols. (1979-1991), Madrid: Espasa Calpe, 1989, vol. 5: *La Crisis Contemporánea, de la gran guerra a la guerra civil española (1914-1939)*.
- Abril, M.: "El Impresionismo musical", *Revista Musical Hispanoamericana*, 7, 12, (1915a), 2-3.

- Abril, M.: "Teorías comparadas", *Revista Musical Hispanoamericana*, 7, 16, (1915b), 5.
- Aguilera Sastre, J. y M. Aznar Soler: *Cipriano Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, Madrid: Publicaciones de la asociación de directores de escena de España, 1999, Serie Teoría y Práctica del Teatro núm. 16, pp. 20-23.
- Araquistáin, L.: "Nacionalismo e internacionalismo", *España*, 7, 14, (1915a), 5.
- Araquistáin, L.: "Italia en 1920. A D. Ramón María del Valle Inclán", *La Pluma*, 26 de septiembre, 1, (1920), 194.
- Araquistáin, L.: "Una teoría del humorismo", *La Voz*, 24 de enero de 1924.
- Arconada, C. M.: "Comentarios musicales. La música nueva", *España*, 377, (1923a), 10-11.
- Arconada, C. M.: "Comentarios musicales, el humorismo en la música", *España*, 381, (1923b), 11-12.
- Arconada, C. M.: "Comentarios musicales. La emoción estética", *España*, 388, (1923c), 11.
- Azaña, M.: "Maurice Barrés y el nacionalismo determinista", *España*, 9, 400, (1923), 3-5.
- "Bosquejo de un programa de izquierdas", *España*, 3, 146, (1918), 1.
- Brisset, L.: *La Nouvelle Revue Française de Paulban*, Paris: Gallimard, 2003.
- Carredano, C.: "Adolfo Salazar en España. Primeras incursiones en la crítica musical: la Revista Musical Hispanoamericana (1914-1918)", *Anales del instituto de investigaciones estéticas*, vol. 26, núm. 84, Mexico D.F: Universidad Autónoma de Mexico, (2004), pp. 119-144.
- Clonard, H.: "Sobre el programa de los neoclásicos franceses", *Cosmópolis*, 1, 9, (1920), 20-29.
- Collet, H.: "L'internationalisme musical", *Le Courier Musical*, 15 de diciembre de 1919.
- Collet, H.: *Albéniz et Granados*, Paris: Librairie Felix Alcan, 1926.
- Collet, H.: *L'essor de la musique espagnole au XXème siècle*, Paris: Editions Max Eschig, 1929.
- D'Lapi, F.: "Castilla, Wanda en el museo", *El Sol*, 24 de enero de 1921.
- D'Ors, E.: *Glosas: Páginas del Glosari de Xenius. (1906-1917)*, Madrid: Biblioteca Calleja, 1920.
- Delfour, L.: *Abbé Delfour. La Culture latine*, Paris: Nouvelle librairie nationale, 1916.
- Díaz-Plaja, G.: *Estructura y sentido del novecentismo español*, Madrid: Alianza Universidad, 1975.
- Díez-Canedo, E.: "La vida literaria", *España*, 262, (1920), 15-16.
- Díez-Canedo, E.: "La vida literaria. El clasicismo moderno", *España*, 389, (1923), 15.
- "Els ballets rusos", *La Revista*, 46, (1917), 5.

- “España saluda al lector y le dice”, *España*, 1, 1, (1915), 1.
- Falla, M. de: “Introducción a la música nueva” (*La Tribuna*, 1916) en Falla, M. de: *Escritos sobre Música y Músicos*, Madrid: Espasa, 2003a, Colección Austral, pp. 27-30.
- Falla, M. de: “La música francesa contemporánea, prólogo al libro de Jean-Aubry” (*Revista Musical Hispanoamericana*, julio de 1916), en Falla, M. de: *Escritos sobre Música y Músicos*, Madrid: Espasa, 2003b, Colección Austral, pp. 43-50.
- Falla, M. de: “Prólogo a la Enciclopedia abreviada de la música de Joaquín Turina”, (Madrid, 1917), en Falla, M. de.: *Escritos sobre Música y Músicos*, Madrid: Espasa, 2003c, Colección Austral, pp. 51-54.
- Falla, M. de: “Profundidad en el arte de Claude Debussy”, *El Universo*, 28 de abril de 1918.
- Fox, E. I.: *La crisis intelectual del 98*, Madrid: Cuadernos para el Diálogo, 1976.
- Galán Caballero, C.: *José Moreno Villa escribe artículos, 1906-1937*, Hamburgo: Centro Cultural Generación del 27, 1999.
- Gómez, J.: “Teatro Real: El sombrero de tres picos por los bailes rusos”, *El Liberal*, 6 de abril de 1921.
- Hess, C.: *Manuel de Falla and Modernism in Spain, 1898-1936*, Chicago: The University of Chicago Press, 2001.
- J. V.: “Ante el escenario: Teatro Real, El sombrero de tres picos”, *El Tiempo*, 6 de abril de 1921.
- Jean-Aubry, G.: *French Music of today*, London: Kegan Paul, Trench, Trubner, 1919; *La musique française d'aujourd'hui*, París, 1916.
- Jiménez, J. R.: “Ética estética”, *España*, 6, 250, (1920), 20.
- Jiménez, J. R.: *Estética y ética estética: crítica y complemento*; selección, ordenación y prólogo de Francisco Garfias, Madrid: Aguilar, 1967.
- Juan de la Encina: “Exposición Maeztu. Un pintor de raza”, *España*, 1, 14, (1915), 7.
- Juan de la Encina: “El carácter del arte español”, *España*, 6, 254, (1920), 1.
- Juan de la Encina: “Crítica de arte. ‘El Sombrero de tres picos’”, *La Voz*, 6 de abril de 1921.
- Leigh, H.: “Igor Stravinsky and the objective direction in contemporary music”, *The Chesterian*, 4, (1920), 98-102.
- Mainer, J. C.: “Contra el marasmo. Las revistas culturales en España (1900-1936)”, en Carmona, E. y J. J. Lahuerta (eds.), *Arte moderno y revistas españolas 1898-1936*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1977, pp. 103-116.
- Mainer, J. C.: “La crítica intelectual a los noventayochistas y la revista *España*”, en Rico Manrique, E.: *Historia y crítica de la literatura española*, 1ª ed., 9 volúmenes, Barcelona: Crítica, 1979, vol. 7, tomo 1, 1984, pp. 18-23.
- “Manifiesto de adhesión a las naciones aliadas”, *España*, 1 (1915), 82

- Massó y Ventós, J.: “Ennoblecimiento de la danza”, *España*, 4, 173 (1918), 12.
- Messing, S.: *Neoclassicism in music, from the genesis of the concept through the Schoenberg-Strawinsky polemic*, Michigan: UMI Research Press, 1988.
- Morales Lezcano, V.: “Revista *España*, Semanario de la vida nacional (1915-1924)”, *Hispania, Revista Española de Historia*, 39, 141, (1979), 201-220.
- Moreno Villa, J.: “Pandemnio Camba-Bagaría”, *España*, 7, 270 (1920), 15.
- Muñoz, M.: “Teatro Real, los ballets rusos”, *El Imparcial*, 6 de abril de 1921.
- Nagore Ferrer, M. y R. Piquer: “César M. Arconada. Paradigma del intelectualismo vanguardista de los años veinte”, *Revista de Musicología*, XXXIII, 1-2 (2010), 139-158.
- “Notas y documentos. Un manifiesto de los intelectuales del mundo”, *España*, 5, 222, (1919), 13.
- “Noticia sobre los conciertos de Wanda Landowska”, *España*, 6, 250, (1920), 11.
- “Nuestro silencio”, *España*, 9, (1923), p. 1.
- Ortega y Gasset, J.: “Nada moderno y muy siglo XX”, *España*, 2, 79, (1916), 5-6.
- Ortega y Gasset, J.: *Meditaciones del Quijote e ideas sobre la novela*, Madrid: El Arquero, 1956.
- Ortega y Gasset, J.: *Obras Completas*, 1ª edición, 12 vols., vol. 3, Madrid: Alianza, 1983.
- “Páginas de Guillaume Apollinaire”, *España*, 4, 189, (1918), 13.
- Pérez de Ayala, R.: “Las máscaras, reateatralización”, *España*, 1, 44, (1915), 4.
- Pérez de Ayala, R.: “La pantomima en Eslava”, *El Imparcial*, 3 de diciembre de 1916.
- Piquer, R.: *El concepto estético de Clasicismo Moderno en la música española, 1915-1939*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2009.
- Piquer, R.: *Clasicismo Moderno, Neoclasicismo y Retornos en el pensamiento musical español (1915-1939)*, Sevilla: Doble J, 2010a.
- Piquer, R.: “El neoclasicismo musical francés según *La Revue Musicale*: un modelo para Adolfo Salazar y la crítica española”, en Cascudo, T. y M. Palacios (eds.), *Los señores de la crítica: periodismo musical en Madrid*, Sevilla: Doble J, 2010b, pp. 95-122.
- Queipo de Llano, G.: *Los intelectuales y la dictadura de Primo de Rivera*, Madrid: Alianza, 1988.
- Rignon, P.: “Latinisme et germanisme”, *Le Ménestrel*, 3 de septiembre de 1920.
- Rivas Cherif, C.: “Los bailes rusos”, *España*, 71, (1916a), 10-11.
- Rivas Cherif, C.: “Más de los bailes rusos”, 2, 72, *España*, (1916b).
- Rivas Cherif, C.: “Desde París, Manuel de Falla y la música española”, *La Libertad*, 12 de febrero de 1920a.

- Rivas Cherif, C.: "El Tricornio. Crónica rimada del baile del Tricornio, representada triunfalmente en París, el 23 de enero de 1920", *España*, 12, 252, (1920b), 12-13.
- Rivas Cherif, C.: "Teatros. Hechizo eslavo y hechizo español", *La Pluma*, 2, 8, (1921), 374-378.
- Rivas Cherif, C.: "Apuntes de crítica literaria, Juan Ramón Jiménez", *España*, 397, (1923a), 7-8.
- Rivas Cherif, C.: "El circo y su literatura", *España*, 398, (1923b), 9-10.
- Rivas Cherif, C.: "La música de cámara", *España*, 405, (1924), 11-12.
- Riviére, J.: "Los poemas sinfónicos de Claudio Debussy", *España*, 156, 9, (1918), 191.
- Rolland, R.: "Notas y documentos. Un manifiesto de los intelectuales del mundo", *España*, 222, (1919) 13.
- Roussel, A.: "Young French composers", *The Chesterian*, 1919, 1, 2, (1919), 33-37.
- Salazar, A.: "Madrid musical. Crónica de la quincena" *Arte Musical*, 1, 1, (1915), 5-6.
- Salazar, A.: "Los nuevos músicos de Francia, los centros artísticos, las afinidades literarias", *España*, 239, (1919a), 11-12.
- Salazar, A.: "Los nuevos músicos de Italia. La S.I.M.M. Ars Nova.", *España*, 240, (1919b), 11-12.
- Salazar, A.: "La renovación musical italiana, por Adolfo Salazar", *España*, 243, (1919c), 12-13.
- Salazar, A.: "Folletón de El Sol, La última generación musical francesa", *El Sol*, 22 enero 1919d.
- Salazar, A.: "Triunfo del arte español. Manuel de Falla y el Sombrero de tres picos. Éxitos y duelos", *El Sol*, 25 de julio de 1919e, 111.
- Salazar, A.: "Apuntes para una geografía musical de Europa, Rusia", *La Pluma*, 1, (1920a), 207-212.
- Salazar, A.: "Rusia y la revolución musical", *España*, 12, 251, (1920b), 15.
- Salazar, A.: "La renovación musical en Inglaterra. I", *España*, 265, (1920c), 14-15.
- Salazar, A.: "La renovación musical en Inglaterra. II", *España*, 267, (1920d), 14.
- Salazar, A.: "Rapsodia marina", *España*, 280, (1920e), 14.
- Salazar, A.: "Consideraciones sobre el color musical", *España*, 292, (1920f), 14-15.
- Salazar, A.: "Bocetos, jeroglífico y arabesco", *Índice*, 1, 1, (1921a), 51-52.
- Salazar, A.: "Crónicas musicales. *Le Tombeau de Debussy. Iberia* y la Orquesta Filarmónica", *El Sol*, 25 de enero, (1921b).
- Salazar, A.: "Los bailes rusos. El sombrero de tres picos. Un gran éxito en el Real", *El Sol*, 6 de abril, (1921c).
- Salazar, A.: "La vida musical. Un músico nuevo. Ernesto Halffter. Sus obras para piano: otras obras". *El Sol*, 24 de abril, (1923a).

- Salazar, A.: “La vida musical. Un músico nuevo. Ernesto Halffter. III. El anhelo clasicista actual. Su música para cuarteto”, *El Sol*, 5 de mayo, (1923b).
- Salazar, A.: “En la Residencia de Estudiantes. Conferencia concierto de Fernando Ember”, *El Sol*, 11 de junio, (1923c).
- Salvador, M.: “La música rusa”, *España*, 113, (1917a), 8.
- Salvador, M.: “La semana teatral”, *España*, 116, (1917b), 11-12.
- Sancho Quijano: “La humoironía”, *España*, 407, (1924), 1.
- Sobejano, G.: *Nietzsche en España (1890-1970)*, 2ª ed., Madrid: Gredos, 2004.
- Sotelo Vázquez, A.: “Eugeni d’Ors y Alexandre Plana ante la aparición del semanario España”, *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 34-35, (1999), 11-26.
- Soubies, A.: *Histoire de la Musique*. 3 vols., Paris: Librairie des Bibliophiles, 1899.
- Suarès, A.: “Páginas extranjeras. Observaciones. Por André Suarès: Goethe el grande”, *España*, 17, 260, (1920), 16.
- Torres García, J.: “Una ballet ruso de Picasso: Parade”, *La Revista*, 53, (1917a), Barcelona.
- Torres García, J.: “Notas de Arte, Clasicismo moderno”, *España*, 117, (1917b), 14.
- Tuñón de Lara, M.: *Medio siglo de cultura española (1885-1936)*. 3ª edición, Madrid: Tecnos, 1984.
- V.: “De música, Orquesta Filarmónica”, *España*, 142, (1917), 12.

FEDERICO SOPENA Y LA “MAHLER-RENAISSANCE” EN ESPAÑA (1960-1976)

Pablo-L. Rodríguez
Universidad de La Rioja

Parece bastante claro que la llamada “Mahler-Renaissance” –el cambio de fortuna y recepción generalizada de la música del compositor austriaco de origen bohemio y en especial de sus sinfonías– se sitúa en torno a 1960, coincidiendo con la celebración de su centenario¹. A partir de ese año no sólo comenzarían a aparecer las primeras guías generales sobre la música de Mahler o se trataría de su obra en el entonces emergente medio televisivo, sino que el desarrollo del LP y la alta fidelidad junto al sonido estereofónico permitieron realizar la primera integral de sus sinfonías². Por alguna razón, el público durante los sesenta empezó a identificarse mayoritariamente con las sinfonías de Mahler hasta el punto de que este compositor llegaría a convertirse en un popular icono; por ejemplo, el director de orquesta Leonard Bernstein convirtió a Mahler en una especie de profeta de las catástrofes de la época al afirmar que:

1. Sobre la “Mahler-Renaissance” en particular y la recepción de Mahler en general véase G. Borchardt, C. Floros, y otros (1996). Para un estudio más teórico que trata de la recepción de Mahler en el repertorio, la crítica musical, la musicología o, incluso su popularidad y su historia interpretativa, véase Ch. Metzger (2000).

2. Véase D. Cooke (1960). Una de las primeras emisiones dedicadas a Mahler en televisión fue el concierto titulado *Who is Gustav Mahler?* de Leonard Bernstein dentro de los Young People's Concerts que fue emitido por la CBS el 7 de febrero de 1960: cfr. http://www.leonardbernstein.com/ypc_script_who_is_gustav_mahler.htm y *Leonard Bernstein - Young People's Concerts / New York Philharmonic*. 9 DVDs. Kultur Video, 2004. Asimismo, Leonard Bernstein realizó entre 1961 y 1967 para CBS la primera grabación integral de las sinfonías; cfr. *Bernstein Conducts the Complete Mahler Symphonies*. 12 CDs. Sony Classical, 2009. Sobre la vinculación de Bernstein a la música de Mahler véase J. M. Keller (2008).

– tan sólo después de haber experimentado todo esto a través de los humeantes hornos de Auschwitz, las junglas frenéticamente bombardeadas de Vietnam, gracias a Hungría, Suez, la Bahía de Cochinos, el juicio-farsa de Siniavsky y Daniel, el reabastecimiento de la maquinaria Nazi, el asesinato de Dallas, la arrogancia de Sudáfrica, la parodia de Hiss-Chambers, las purgas trotskistas, el Poder Negro, las Guardias Rojas, el cerco árabe de Israel, la plaga del macartismo, la desenfrenada carrera armamentística – únicamente después de todo eso podemos escuchar finalmente la música de Mahler y entender que lo predijo todo. (L. Bernstein, 1967, p. 52)³.

A pesar de ello, algunos musicólogos como Deryck Cooke sostuvieron ya entonces que ese renacer de la música de Mahler estaba relacionado con su valor intrínsecamente musical o recordaron cómo en algún país como Holanda sus sinfonías gozaban de gran predicamento desde los años veinte⁴. Igualmente en el renacer de Mahler han influido otras cuestiones mucho más prácticas como el vencimiento en 1961 de sus derechos de autor –al cumplirse el quincuagésimo aniversario de su muerte– o la popularidad que tuvo el uso que hizo de algunos fragmentos de sus sinfonías (y, en especial, del *Adagietto* de la *Quinta*) el director de cine Luchino Visconti en su película *Morte a Venezia* de 1971⁵.

Además del inicio de la recuperación de Mahler en torno al cincuentenario de su muerte o al centenario de su nacimiento, Christoph Metzger ha señalado otra importante “Mahler-Renaissance” a partir de 1960 relacionada con el estudio musicológico (*Musikwissenschaftliche Rezeption*) de sus obras que tiene en los escritos de Theodor W. Adorno su principal impulso y sustento⁶. De hecho, el filósofo alemán publicó el mismo año del centenario mahleriano su monografía titulada *Mahler: Eine musikalische Physiognomik* y también leyó un influyente discurso sobre el compositor en la Sociedad Gustav Mahler de Viena (cuyo texto publicaría después en el *Neue Zürcher Zeitung* e incluiría dentro del segundo tomo de sus escritos musicales)⁷. Aunque Adorno ya había publicado varios artículos (el primero de ellos en 1930 con el título *Mahler heute*), en donde había adelantado algunas de sus ideas críticas acerca del compositor de origen bohemio como precursor de la música moderna (al inicio del referido artículo de 1930 indica lo siguiente: “Veinte años después [de su muerte], su música sinfó-

3. Sobre la utilización política de Mahler por Bernstein véase B. Seldes (2009, pp. 104-106).

4. D. Cooke (1967). Sobre la recepción de Mahler en Holanda, véase E. Nikkels (1999).

5. C. Floros (1996, p. 12). Sobre la popularización de Mahler, véase J. L. Zychowicz (2004).

6. Ch. Metzger (2000, pp. 184-195).

7. Th. W. Adorno (1960). Este texto completo se encuentra incluido en el volumen decimotercero de sus obras completas: Th. W. Adorno (1971) del que existe una traducción española (2008). La conferencia fue incluida dentro del tomo decimosexto de sus obras completas; cfr. Th. W. Adorno (1978) del que también existe una traducción española (2006).

nica podría ser vista como una colosal pintura de la música del futuro”⁸, su monografía inspiraría la recepción musicológica de Mahler especialmente en el ámbito germano⁹; en ella la mayor parte de las consideraciones derivan de un amplio estudio crítico de sus partituras o retoman el testigo de estudios pioneros aparecidos en las dos primeras décadas del siglo XX realizados por Guido Adler, Max Graf, Julius Korngold, Paul Stephan, Hans Tichler o Paul Bekker.

En España la “Mahler-Renaissance”¹⁰ está relacionada con la labor del sacerdote, musicólogo y crítico Federico Sopena (1917-1991)¹¹. Autor del primer libro monográfico en español sobre Mahler, publicado en 1960, Sopena compaginó la cátedra de Historia y Estética del Real Conservatorio de Música de Madrid con el trabajo de crítico en los diarios *ABC* y *Ya* o la labor pastoral como rector de la iglesia de la Ciudad Universitaria. Entre 1971 y 1972 estuvo al frente de la Comisaría General de la Música del Ministerio de Educación y Ciencia, y en ese periodo pudieron escucharse por primera vez en España todas las sinfonías y los ciclos de lieder de Mahler. Este ciclo dedicado a Mahler fue interpretado por la Orquesta Nacional de España en el Teatro Real bajo la dirección de una serie de directores de talla internacional encabezados por Rafael Frühbeck de Burgos y coincidió no solo con el estreno de alguna obra encargada como homenaje al compositor austriaco (*Angelus novus -Mableriana-* de Tomás Marco), sino también con un amplio ciclo de conferencias impartidas en su mayoría por el propio Sopena, que sirvieron para introducir la figura de Mahler al público madrileño. En 1976 apareció un segundo libro sobre Mahler en donde el sacerdote y musicólogo trataría de ofrecer una nueva introducción más pausada y

8. Th. W. Adorno (1984, p. 226). Para una traducción inglesa comentada de este artículo, véase R. Leppert (2002, pp. 603-611).

9. Por ejemplo, Constantin Floros (1991) ha defendido la inmensa influencia que ha tenido la monografía de 1960 de Adorno en la recepción de Mahler tanto en el ámbito de la musicología como de la composición musical. No obstante, esa influencia ha sido matizada en el ámbito anglo-americano por P. Franklin (1997). Para un estudio contextual de los escritos de Adorno sobre Mahler y su música, véase M. U. Dawn Goldsmith (2006).

10. El término “Mahler-Renaissance” no es inadecuado en el caso español pues no podemos olvidar que hubo una primera recepción de Mahler en España que se inicia en vida del compositor con las dos lúcidas y pioneras “Quincenas musicales” que le dedicó Felip Pedrell en marzo y abril de 1907 en el diario *La Vanguardia* o con las primeras interpretaciones de sinfonías de Mahler en Valencia, Barcelona y Madrid desde 1909 en adelante bajo la dirección de José Lasalle, Volkmar Andreae o Enrique Fernández Arbós.

11. Acerca de la trayectoria vital y profesional de Sopena, véase J. L. García del Busto (2002). No obstante, la principal fuente documental para comprender la figura de Sopena en el contexto social, musical y cultural de su época es el libro homenaje de Salvador Pons (2000); aquí, además de muchas ideas y reflexiones acerca de su pensamiento o su labor a través del testimonio de amigos y discípulos, podemos contrastar y aclarar muchas de las reflexiones autobiográficas incluidas en casi todos sus escritos, aunque especialmente en *Defensa de una generación* (1970) y *Escrito de noche* (1985) a través del trabajo documental de Francisco Pérez Gutiérrez.

documentada sobre el compositor junto a una revisión de sus reflexiones morales, religiosas y estéticas acerca de su música, ya presentes en su primer libro, relacionadas tanto con sus estudios de teólogos como Romano Guardini o Karl Rahner como con su visión personal de los escritos de Adorno.

En este artículo pretendo ofrecer un primer acercamiento a la “Mahler-Renaissance” en España al margen de su relación con la efervescencia política y social de otros países y vinculada en el ámbito musicológico con el estilo autobiográfico y la ortodoxia doctrinal católica de los escritos de Federico Sopena.

El primer aspecto a desarrollar de la vinculación de Sopena con la obra de Mahler está relacionado con su descubrimiento y posterior estudio a lo largo de los años cincuenta. Cristóbal Halffter recordó en 1998, durante una mesa redonda en homenaje a Sopena celebrada en la Academia de Bellas Artes, cómo hacia 1948 o 1949 el musicólogo y crítico musical todavía no admitía la importancia de Mahler, al igual que tampoco la de Schoenberg o la Escuela de Viena, pues estaba anclado en un “neocasticismo a lo Rodrigo” (C. Halffter, 2000, p. 43). Carlos Gómez Amat aportó un testimonio similar: “Influido por la escuela rodrigueña, que rechazaba la música, como decían ellos ‘con mucha grasa’, vertió en la primera edición [de 1947] de su muy útil *Historia de la Música en cuadros esquemáticos*, algunas opiniones sobre Mahler que no podría suscribir después en ningún modo” (C. Gómez Amat, 2000, p. 70). El principal testimonio del descubrimiento de Mahler lo aporta el propio Sopena dentro de la introducción de sus *Estudios sobre Mahler*, al afirmar que su primera experiencia mahleriana tuvo lugar en diciembre de 1944 en casa de la soprano alemana retirada en Madrid, Carlota Dahmen, cuando en una velada privada cantó para Sopena *Um Mitternacht* de los *Rückert-Lieder* y le regaló la partitura; por entonces el todavía seminarista Sopena vivió esas páginas como “liturgia interior”, pues carecía de información para estudiarla, lo que le impidió cambiar por entonces su punto de vista acerca de Mahler: “Estábamos [en España] todavía girando en torno a Falla-Salazar. (...) Estaba a vueltas con la primera biografía de Rodrigo y el comentario de los escritos de Falla” (F Sopena, 1976, p. 10). Dos años después, Sopena escribiría por vez primera un texto sobre una obra de Mahler, la *Sinfonía n.º 1*, en las notas del concierto que Georg Unger dirigió al frente de la Orquesta Nacional (F Sopena, 1976, p. 10)¹².

Conviene aclarar que el interés por Mahler llega a la vida de Sopena en un momento de importante fervor religioso en el que, tras un frustrado noviazgo con la soprano Lola Rodríguez Aragón entre 1941 y 1942 (durante el que aparadrinarían a Cecilia, la única hija de Joaquín Rodrigo), optó por hacerse sacerdo-

12. El concierto tuvo lugar en marzo de 1946 en el Palacio de la Música y contó además con la *Obertura de Rosamunda* de Schubert y el *Concierto para piano* de Schumann con José Cubiles como solista; véase la elogiosa crítica de Enrique del Corral en *ABC* (31 de marzo de 1946), 46.

te e ingresar en el Seminario de Vitoria en 1943 (A. Higuera, 2000, p. 73). De hecho, hasta ese momento la figura de Mahler apenas tiene relevancia en sus escritos musicales que coinciden con su etapa como crítico musical del diario *Arriba* y también con su manifiesta adhesión a la ideología falangista; por ejemplo, en su libro *Dos años de música en Europa*, centrado en sus reflexiones personales acerca de la reivindicación de Mozart desde Viena, de Wagner desde Bayreuth, sobre la música de Stravinsky junto a varios homenajes a compositores y composiciones (Albéniz, Turina, Ravel junto a la última sinfonía de Casella, el *Retablo* de Falla, la *Sinfonietta* de Halffter o el *Concierto de Aranjuez* de Rodrigo), el nombre de Mahler tan sólo figura de pasada como influencia inicial en Casella (F. Sopeña, 1942, p. 113).

La siguiente etapa del descubrimiento mahleriano de Sopeña está relacionada con su estancia en Roma, entre octubre de 1949 y octubre de 1951, recién ordenado sacerdote (F. Pérez Gutiérrez, 2000, p. 21). En esos años estudia Teología en la Pontificia Universidad Gregoriana, labor que compagina con la lectura de los recuerdos de Mahler de su viuda Alma Mahler-Werfel (1940) junto al ensayo biográfico de Bruno Walter (1936). En esa etapa Sopeña tendrá también alguna inolvidable experiencia en vivo como una interpretación de la *Cuarta sinfonía* en Florencia con Elisabeth Schwarzkopf como solista y bajo la dirección de Bruno Walter o también escucharía al mismo director al piano en unos lieder cantados por Kathleen Ferrier, asistiendo además a varios conciertos con sinfonías de Mahler dirigidas por Hermann Scherchen (F. Sopeña, 1976, pp. 10-11 y 83); en esos años desarrolla también un contacto directo con la música contemporánea que le animará a escribir una nueva monografía plagada de impresiones personales (F. Sopeña, 1953).

A su regreso a España en 1951 fue nombrado director del Conservatorio de Madrid e Inspector de Conservatorios y asistió desde entonces a un creciente interés por Mahler en la vida musical madrileña¹³. A partir de 1953, como rector de la iglesia de la Ciudad Universitaria, comienza a difundir la música de Mahler dentro de su labor pastoral y, por ejemplo, incluye dentro de un ciclo de "Conferencias espirituales" la audición de la grabación de Bruno Walter con la Filarmónica de Viena de la *Cuarta sinfonía* en el atrio de su iglesia (F. Sopeña, 1976, p. 11). Y en el verano de 1960 escribe la primera monografía sobre Mahler durante unas jornadas

13. En 1951 Teresa Berganza ganó el premio fin de carrera "Lucrecia Arana" cantando los *Lieder eines fahrenden Gesellen* o en 1955 Ataúlfo Argenta programa la *Cuarta sinfonía* en la temporada de la ONE con Pilar Lorengar como solista (la volverá a programar en 1957 en el Festival de Granada, pero esta vez con Victoria de los Ángeles), al tiempo que se escucha la *Primera sinfonía* en la ONE dos veces en 1956 con Jascha Horenstein y Paul Kletzki o *Das Lied von der Erde* en 1957 también con Horenstein o volvería a escuchar a Hermann Scherchen dirigir varias sinfonías en Madrid entre finales de los cincuenta y principios de los sesenta (F. Sopeña, 1976, p. 11); la información ha sido contrastada y completada a partir de lo publicado en el diario *ABC*.

espirituales con universitarios y novicios dominicos en la Peña de Francia. Sopeña afirma que escribió este libro “con recuerdos, discos, partituras y adivinanzas”, aunque también con las dos únicas monografías que conocía entonces sobre Mahler, la de la viuda del compositor y la de Bruno Walter (F. Sopeña, 1976, p. 12).

El principal interés de este libro de 1960 –claramente menos informado que el segundo de 1976– es que refleja con más claridad la visión que tenía Sopeña de Mahler. Inicia su exposición con un retrato de la Viena de Mahler heredado de las memorias de Stefan Zweig, publicadas póstumamente en 1944 y traducidas al castellano tres años después, cuya referencia omite¹⁴. Al igual que el escritor austriaco, Sopeña retrata esa época vienesa como “la edad de oro de la seguridad”, aunque puntualiza desde el punto de vista ideológico que “esa época de gran seguridad es también época de anarquismo, de las bombas, de la Internacional, de los ‘primeros’ primeros de mayo” (F. Sopeña, 1960, p. 12). Se las arregla para presentar a Mahler como parte de esa “anarquía” con la que define el modernismo pero lo salva, no tanto por ser un judío convertido al catolicismo para obtener su nombramiento como director musical de la Ópera de Viena, sino por la “tremenda inquietud religiosa” que tiene su obra (F. Sopeña, 1960, p. 13). Mahler es visto por Sopeña como un compositor tan religioso que no profesa religión alguna, como un hombre que vive con tal profundidad la religión que padece la ausencia de Dios. Y cifra en ello su tragedia, llegando a afirmar en clara alusión a Jesucristo que “Mahler es el costado más doloroso” (F. Sopeña, 1960, p. 62).

Resulta interesante verificar cómo esta visión de Mahler está en perfecta consonancia con los planteamientos teológicos modernistas que pretendían integrar la cultura moderna en un discurso teológico renovado que desembocará en el Concilio Vaticano II. En concreto, Sopeña imparte en las mismas jornadas espirituales de la Peña de Francia durante las que escribe su primer libro sobre Mahler tanto las doctrinas de Romano Guardini como de Karl Rahner. Del primero extrae todo lo relacionado con el método sineidético que profundiza en la situación del individuo con idea de encontrar una nueva vía hacia Dios o su uso del pensamiento holístico a la hora de hacer justicia entre la complejidad de la existencia humana que no se opone a lo universal sino a lo superficial¹⁵. Por su parte, de Rahner toma su base teológica que reside en que todos los seres humanos experimentan un conocimiento natural de Dios en cualquier experiencia de sus vidas¹⁶.

14. Curiosamente, en el segundo libro de 1976 cita a Zweig en numerosas ocasiones o recomienda estas memorias como principal testimonio del mundo vienés coetáneo a Mahler (F. Sopeña, 1976, p. 103).

15. El pensamiento de Guardini fue quizá el más influyente en Sopeña; por ejemplo, a partir de sus escritos descubrió la figura del poeta Rainer Maria Rilke. Sobre la doctrina de Romano Guardini, véase A. López Quintas (1966) o más recientemente del mismo autor (1998) y (2001).

16. Es posible que Sopeña manejase la primera (1939) o segunda edición (1957) de su libro *Geist in Welt*. Sobre la teología de Rahner, véase K. Kilby (2004).

Sopeña justifica además en este primer libro la importancia histórica de Mahler a la hora de comprender la música contemporánea. Por un lado, a nivel general afirma que: “Cuando desde 1945 la música europea se ha ido al comienzo del siglo en Viena para partir de la angustia, cuando descubrimos en el atonalismo de entonces una singular forma de lúcida anarquía, acercarse a Mahler es acercarse a las fuentes” (1960, p. 16). Por otro lado, subraya su interés, especialmente en el caso español, como modelo de transición entre el nacionalismo y la vanguardia: “Cuando la música española ha saltado del mundo poco problemático del último nacionalismo a la abstracción más peripuesta, conviene recordar el puente europeo entre ambas cosas, eso que llamaríamos el descubrimiento de la desolación y la angustia” (1960, p. 16).

No obstante, uno de los aspectos más sorprendentes lo encontramos en la evolución que adquiere el conocimiento de Mahler por parte de Sopeña durante la redacción del libro. En una nota bibliográfica, redactada al parecer durante la corrección de las pruebas de imprenta, incluye numerosas referencias a estudios sobre Mahler en alemán que había conocido a través de Salazar, como son los libros de Paul Stefan (1921), Guido Adler (1916) o Richard Specht (1925), afirma conocer el libro clásico de Paul Bekker (1921) sobre las sinfonías, así como otras referencias menores en francés de Romain Rolland, Jean Matter y Edouard Combe. Pero lo más significativo son las referencias que incluye de la monografía de Adorno sobre Mahler que se publica ese mismo año de 1960 y tan sólo unos meses antes de su propio libro. Ciertamente aquí encontramos unas pocas notas de tipo sociológico acerca de lo que tiene Mahler para Adorno de desmascaramiento de la sociedad burguesa (F. Sopeña, 1960, pp. 58 y 67).

El origen del segundo libro de Sopeña dedicado a Mahler dieciséis años después está relacionado con el ciclo Mahler en el Teatro Real, que entre octubre de 1971 y abril de 1972 permitió al público madrileño escuchar a la Orquesta Nacional de España las sinfonías de Mahler, *Das Lied von der Erde* y los ciclos de lieder, y que había sido precedido por la *Séptima* y la *Octava*, programadas al final de la temporada anterior¹⁷. En realidad, este ciclo había sido diseñado por el director titular de la ONE, Rafael Frühbeck de Burgos, y seguía la estela de ciclos dedicados en temporadas pasadas a la obra de Beethoven y de Brahms (tuvo un valor formativo para el público de Madrid como el propio Frühbeck ha reconocido en una entrevista reciente, donde además confiesa un menor interés por varias de las sinfonías de Mahler o narra algunas anécdotas como las quejas de los músicos de la ONE ante la dificultad de las partituras)¹⁸. Federico

17. Sobre este ciclo véase M. Del Río Quiroga (s/f). Se ha completado la información a través de los anuncios publicados en el diario *ABC*.

18. Ibid. Pérez de Arteaga, J.L. (dir.), *El Mundo de la Fonografía: Dialogos con Frühbeck (II)*. Programa emitido por Radio Clásica el 29 de septiembre de 2008.

Sopeña había llegado a la Comisaría de Música varios meses antes del inicio del ciclo y su aportación consistió en darle una mayor entidad con la programación de actividades complementarias¹⁹; programó una serie de conferencias que podían escucharse en la Sala Joaquín Turina del Teatro Real el mismo día del primero de los tres conciertos una hora antes (el viernes el concierto empezaba a las 19:15 y la conferencia que duraba una hora empezaba a las 18 horas) o también misas dominicales con órgano en el Monasterio de la Encarnación donde Ramón González de Amezúa o José Rada tocaban obras principalmente españolas (Cabezón, Cabanilles, etc.) y que empezaban a las 10:30, es decir, una hora antes del concierto dominical y cuya duración y proximidad con el Teatro Real daba tiempo al público para poder asistir a misa antes del concierto²⁰.

De todas formas, Sopeña organizó una conferencia especial el 14 de octubre, el día antes del comienzo del ciclo Mahler (en donde Frühbeck dirigió la *Primera sinfonía* o Fischer-Dieskau debía cantar los *Lieder eines fahrenden Gesellen* –y que fue sustituido por enfermedad por la contralto británica Norma Procter–)²¹. En esa sesión hubo tres conferencias generales: el médico y ensayista Juan Rof Carballo dictó una titulada “La Viena de Mahler y Freud”, Tomás Marco explicó su obra *Angelus novus -Mableriana-* (que se estrenó en el primer concierto del ciclo) y Sopeña ofreció una introducción general a las sinfonías y lieder de Mahler²². Al mismo tiempo, Sopeña dispuso una serie de conferencias paralelas a su ciclo en los colegios mayores universitarios, donde jóvenes estudiantes como José Luis García del Busto, Domingo del Campo o Carlos Ruiz Silva explicaron las obras de Mahler a los universitarios²³.

El segundo libro sobre Mahler publicado por Sopeña en 1976 fue un nuevo trabajo introductorio al compositor y su obra donde su autor retoma las mismas ideas de la anterior, aunque ahora expuestas de forma algo más ordenada e informada; combina en sus comentarios de las sinfonías, *Das Lied von der Erde* y los ciclos de lieder lo que tienen de autobiografía, concepción del mundo y mensaje de salvación. Sin embargo, este libro no destaca por su conocimiento del estado de la cuestión; Sopeña no está en absoluto al día de lo aparecido sobre Mahler y para la bibliografía remite simplemente a la famosa biografía de Marc Vignal que había aparecido por entonces traducida al castellano, aunque presenta la labor de algunos jóvenes mahlerianos como José Luis Pérez de Arteaga que

19. Del Río Quiroga: “Entrevista a José Luis Pérez de Arteaga”, op. cit.

20. Véase el anuncio de la programación en *ABC* (30-09-1971), 13. Véase además Sopeña (s/f).

21. Véase la crítica de ese concierto *ABC* (17-10-1971), 75-76.

22. Véase el anuncio de la programación en *ABC* (12-10-1971), 76.

23. Véanse, por ejemplo, los anuncios de las conferencias sobre las sinfonías *Tercera*, *Quinta*, *Sexta* y *Novena* en *ABC* (31-10-1971), 13 y (31-10-1972), 12.

pocos años antes había publicado las notas de la edición española en LP de la grabación de Deutsche Grammophon de las sinfonías de Mahler de Rafael Kubelik (F. Sopeña, 1976, p. 104). En este nuevo libro, Sopeña explica las obras de Mahler al oyente no especializado con su habitual estilo asermonado y huye deliberadamente del comentario técnico en favor del cultural, filosófico o doctrinal, tomando la monografía de Adorno de 1960 o sus lecturas teológicas como guía de su discurso; por ejemplo, subraya la definición adorniana de la obra de Mahler ("Anticipa lo que debe venir con medios pasados") o fabrica la suya propia ("Estructura de la desolación") que le permite relacionar en muchas ocasiones su obra con su biografía (F. Sopeña, 1976, pp. 21-22 y 13). Asimismo, el libro ahonda en la imagen de Alma Mahler como destructora del compositor (tan sólo aludida en el primero) a través de los estudios de Rof Carballo que atribuyen su "avasalladora sexualidad" a la búsqueda de un hombre como su padre (F. Sopeña, 1976, p. 73); concluye el libro con un amplio comentario de la película *Morte a Venezia* de Visconti donde Sopeña propone la distinción entre erotismo y pornografía o presenta la atracción por Tadzio como "un deseo hondo de pureza" (F. Sopeña, 1976, pp. 77-99).

En conclusión, la figura de Mahler ocupa una parte fundamental en la evolución del pensamiento de Sopeña al que llega pocos años después de haberse ordenado sacerdote a los 32 años y al que aplica para su explicación las doctrinas de los teólogos modernistas de los años cincuenta o su lectura personal de la filosofía adorniana. Sopeña encuentra en la música de Mahler una vivencia espiritual muy especial que trata de explicar desde la fe religiosa y su labor ayudará a una recepción bien diferente de la obra de Mahler o también animará a una joven generación de músicos, críticos y musicólogos (José Ramón Encinar, José Luis García del Busto o José Luis Pérez de Arteaga, entre otros) a ahondar en su estudio. Puede decirse, en definitiva, que Sopeña utiliza el agnosticismo de Mahler como medicina para combatir su propio agnosticismo, algo que se refleja con claridad en la siguiente cita:

Otoño de 1971, ensayo general de la segunda sinfonía, primera actuación del Coro Nacional. Apoyado en la barandilla del metro de la estación de Ópera, me entró una convulsiva llorera y quien con tanto quise Mahler no podía consolarme. Ni nadie. Las razones eran claras y oscuras a la vez porque lloraba el músico y el sacerdote, balbuceando que «quisiera tener en la Misa una emoción así». Me sé todas las respuestas, pero la mía está en los comentarios a las sinfonías y a las canciones, al primer ciclo sobre todo. Son los años que encarna ya en la juventud lo que Rahner llama la superherejía de la incredulidad, de la indiferencia religiosa: aquellas crisis de antaño y en la adolescencia-juventud, crisis de crecimiento de la fe en no pocos casos, crisis inevitables con punto de partida en la autenticidad, no eran ya crisis y la fe se dejaba, se deja como se abandona un traje viejo (F. Sopeña, 1976, p. 13).

BIBLIOGRAFÍA

- Adler, G.: *Gustav Mahler*, Wien y Leipzig: Universal Edition, 1916.
- Adorno, Th. W.: *Eine musikalische Physiognomik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1960.
- Adorno, Th. W.: “Mahler heute” en *Gesammelte Schriften, vol. XVIII: Musikalische Schriften V: Komponisten und Kompositionen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1984, pp. 226-234.
- Adorno, Th. W.: “Mahler. Wiener Gedenkrede 1960” en *Gesammelte Schriften, vol. XVI: Musikalische Schriften I-III*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1978 (Traducción española como “Mahler. Discurso conmemorativo en Viena” en Adorno, Th. W.: *Escritos musicales I-III. Obra completa, 16*. Madrid: Akal, 2006, pp. 331-345).
- Adorno, Th. W.: *Gesammelte Schriften, vol. XIII: Die musikalische Monographien*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1971, pp. 149-319. (Traducción española como “Mahler. Una fisonomía musical” en Adorno, Th. W.: *Monografía musicales. Obra completa, 13*, Madrid: Akal, 2008, pp. 145-313).
- Bekker, P.: *Gustav Mahlers Sinfonien*, Berlin: Schuster & Loeffler, 1921.
- Bernstein, L.: “Mahler: His Time Has Come.” *High Fidelity* 17/9 (September, 1967), 51-54.
- Borchardt, G.; C. Floros; T. Schäfer y H. C. Worbs: *Gustav Mahler “Meine Zeit wird kommen”, Aspekte der Mahler-Rezeption*, Hamburg: Dölling und Galitz Verlag, 1996.
- Cooke, D.: *Gustav Mahler, 1860-1911: a Companion to the BBC's Celebrations of the Centenary of his Birth*, London: 1960.
- Cooke, D.: “The Measure of Mahler”. *The Listener*, 78 (7 December 1967), 761.
- Dawn Goldsmith, M. U.: “Context, Theme, and Tone in Adorno's. Writings about Mahler and His Music”. *Naturlaut*, 5, 1 (2006), 2-7.
- Del Río Quiroga, M. “Entrevista a José Luis Pérez de Arteaga” en *gustav-mahler.es* (s/f): <http://www.gustav-mahler.es/articulos.11.htm> [consulta: 18/05/2010].
- Floros, C.: “‘Ein Lufzug von der Sturmflug unserer großen Zeit’. Gustav Mahler Aktualität” en Borchardt, G.; C. Floros; T. Schäfer y H. C. Worbs: *Gustav Mahler “Meine Zeit wird kommen”*, op. cit., 11-23 (12).
- Floros, C.: “Zur Wirkungsgeschichte Gustav Mahlers” en Op de Coul, P. (ed.): *Fragment or Completion? Proceedings of Mahler X Symposium Utrecht 1986* (= *Mahler Studies, vol. 1*), Rijswijk: Nijgh & Van Ditmar Universitair, 1991.
- Franklin, P.: “‘...his fractures are the script of truth’: Adorno's Mahler” in Hefling, S. E.: *Mahler Studies*, Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1997, pp. 271-294.

- García del Busto, J. L.: "Sopeña Ibáñez, Federico" en Casares, E. (dir.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. 9. Madrid: ICCMU, 2002, p. 1.168.
- Gómez Amat, C.: "Vocaciones" en Pons, S. (coord.): *Federico Sopeña y la España de su tiempo (1939-1991)*, Madrid: Fundación Isaac Albéniz, 2000, pp. 70-72.
- Halffter, C.: "El cariño, el respeto y la distancia" en Pons, S. (coord.): *Federico Sopeña y la España de su tiempo (1939-1991)*, Madrid: Fundación Isaac Albéniz, 2000, pp. 42-47.
- Higueras, A.: "Mi recuerdo de Federico" en Pons, S. (coord.): *Federico Sopeña y la España de su tiempo (1939-1991)*, Madrid: Fundación Isaac Albéniz, 2000, pp. 73-78.
- Keller, J. M.: "Bernstein and Mahler: Channeling a Prophet" en Bernstein, B. y B. B. Haws: *Leonard Bernstein American Original. How a Modern Renaissance Man Transformed Music and the World During His New York Philharmonic Years, 1943-1976*, New York: Harper Collins, 2008, pp. 173-191.
- Kilby, K.: *Karl Rabner: Theology and Philosophy*, London: Routledge, 2004.
- Leppert, R. (ed.): *Essays on Music. Theodor W. Adorno*, Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 2002.
- López Quintas, A.: *Romano Guardini y la dialéctica de lo viviente*, Madrid: Cristiandad, 1966.
- López Quintas, A.: *Romano Guardini, maestro de vida*, Madrid: Palabra, 1998.
- López Quintas, A.: *La verdadera imagen de Romano Guardini*, Pamplona: Eunsa, 2001.
- Metzger, Ch.: *Mahler-Rezeption. Perspektiven zur Rezeption Gustav Mahlers*, Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 2000.
- Nikkels, E.: "Mahler and Holland" en Mitchell, D. y A. Nicholson: *The Mahler Companion*, New York: Oxford University Press, 1999, pp. 326-337.
- Pérez de Arteaga, J. L. (dir.), *El Mundo de la Fonografía: Dialogos con Frübeck (II)*. Programa emitido por Radio Clásica de Radio Nacional de España el 28 de septiembre de 2008 (http://www.rtve.es/resources/TE_SELNUM/mp3/4/4/1222446509244.mp3).
- Pérez Gutiérrez, F.: "Cronología, Textos Autobiográficos y Bibliografía" en Pons, S. (coord.): *Federico Sopeña y la España de su tiempo (1939-1991)*, Madrid: Fundación Isaac Albéniz, 2000, pp. 15-31.
- Pons, S. (coord.): *Federico Sopeña y la España de su tiempo (1939-1991)*, Madrid: Fundación Isaac Albéniz, 2000.
- Seldes, B.: *Leonard Bernstein: the political life of an American musician*, Berkeley & Los Angeles, California: University of California Press, 2009, pp. 104-106.
- Sopeña, F.: *Dos años de música en Europa (Mozart-Bayreuth-Strawinsky)*, Madrid: Espasa-Calpe, 1942.

- Sopeña, F.: *La música europea contemporánea* (panorama y diccionario de compositores), Madrid: Unión Musical Española, 1953.
- Sopeña, F.: *Introducción a Mahler. Maestro y precursor de la música actual*, Madrid: Rialp, 1960.
- Sopeña, F.: *Defensa de una generación*, Madrid: Cuadernos Taurus, 1970.
- Sopeña, F.: *Estudios sobre Mahler*, Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1976.
- Sopeña, F.: *Escrito de noche*, Madrid: Espasa-Calpe, Austral, 1985.
- Sopeña, F.: *Dos o tres Vienas en torno a Mahler. Conferencia del Instituto Hispano-Austriaco*, Madrid: Instituto Hispano-Austriaco, s/f.
- Specht, R.: *Gustav Mahler*, Stuttgart y Berlín: Deutsche Verlags-Anstalt, 1925.
- Stefan, P.: *Gustav Mahler (Eine Studie über Persönlichkeit und Werk)*, München: Piper, 1921.
- Walter, B.: *Gustav Mahler*, Wien: Herbert Reichner Verlag, 1936.
- Werfel-Mahler, A. M.: *Gustav Mahler: Erinnerungen und Briefe*, Amsterdam: Allert de Lange, 1940.
- Zweig, S.: *Die Welt von gestern - Erinnerungen eines Europäers*, Stockholm: Bermann-Fischer 1944, Primera traducción española como *El mundo de ayer*. Barcelona: Juventud, 1947).
- Zychowicz, J. L.: "Mahler/Mahlered/Mahlered: Images of Mahler in Popular Culture" *Naturlaut*, 3, 2 (2004), 2-7.

MUSICOLOGÍA ESPAÑOLA Y EXILIO: CONTINUIDADES Y RUPTURAS

Pilar Ramos López
Universidad de La Rioja

Como tantas catástrofes bélicas, el exilio –o expulsión provocada por la Guerra Civil española (1936-1939) y la inmediata posguerra– afectó de manera diversa a personas con trayectorias vitales diferentes. Esta obviedad ha sido soslayada en tanto que la etiqueta de “rojos” ha vuelto opacas otras identidades. En consecuencia, los estudios que han relacionado el exilio español y la musicología no han considerado la complejidad teórica que implica la delimitación del exilio, ni las condiciones concretas en que se produjo tal historiografía. Por otra parte, los escasos intentos de presentar visiones de conjunto se han visto neutralizados por el protagonismo otorgado a Adolfo Salazar. En este trabajo me propongo, por tanto, valorar críticamente la aportación musicológica de los exiliados. Para ello comenzaré exponiendo las implicaciones políticas de la delimitación teórica del exilio, ya sea en el aspecto nacional, cronológico, profesional o ideológico. Después me centraré en las continuidades y discontinuidades entre la historiografía escrita por los expatriados y aquella que se realizaba en España. Trataré pues de los silencios y de los temas comunes en las publicaciones de los exiliados, de sus trayectorias personales y de las redes que establecieron.

1. MUSICOLOGÍA ESPAÑOLA Y EXILIO: LÍMITES DEL TEMA

El exilio ha marcado a algunos de los mejores artistas e intelectuales españoles hasta casi devenir una seña “nacional” (Abellán, 1986), pues abarca tanto a Maimónides y a Juan Luis Vives, como a los jesuitas expulsos, los afrancesados, y un largo etc.; por no hablar de leyendas como la del Cid. Pese a esta tradición, el uso del término “exiliados” supone escribir desde la España actual. Porque en los

años 30, 40 y 50 se hablaba de “emigrados”, “refugiados”, “expatriados”, o “desterrados”¹. En México se diferenciaba entre la emigración económica y la política, utilizando el despectivo “gachupín” para la primera y “refugiado”, que admitía más matices, para la segunda.

A algunos expatriados la etiqueta de españoles les resultaba forzada. Sin embargo, no pretendo analizar su españolidad, sino cómo el exilio afectó su visión de la música española. Baltasar Samper (1888-1966) probablemente se consideraba catalán a secas, no español. Otto Mayer-Serra (1904-1968) firmaba como mexicano ya en 1942, sólo unos años después de haber declarado con entusiasmo la independencia de Cataluña (Mayer-Serra 1935). También nacido en Cataluña y también de ascendencia extranjera era Gerhard (1896-1970), cuyas razones para optar por la versión española de su nombre, Roberto, pudieron ser más comerciales que identitarias². Vicente Salas Viu (1911-1967) tomó pronto la nacionalidad chilena. Jesús Bal y Gay (1905-1993) era galleguista en los años 20³, pero cuando volvió de México no se estableció en Galicia, sino en Madrid⁴.

Al igual que ocurre con la asignación de etiquetas nacionales, la delimitación cronológica del exilio puede interpretarse como tendenciosa. De hecho, tanto las fechas de inicio como las del fin del exilio provocaron conflictos entre los propios emigrados. Ya a principios de 1938 declaraba el poeta Pedro Salinas⁵: “Si me encuentro fuera de España no es a la expectativa del que gane, como tantos aprovechados, ni para colocarme en una postura de superioridad sobre los acontecimientos”. En efecto, algunos se habían marchado al principio de la Guerra Civil, como Óscar Esplá (1886-1976) y Jesús Bal, quien, por cierto, consideró su exilio

1. J. Pahissa utiliza “refugiados” y “destierro” en su traducción de *Music of Spain* de Chase, uno de los primeros libros que dicen qué músicos han salido de España y por qué (1943, pp. 219 y 221). En la edición posterior Chase habló ya de “The dispersed generation” (1959, p. 316). José Gaos y José Ferrater Mora se refirieron a “transtierro” (J. Gracia, 2010, p. 57 y 89), así como Juan Marichal (J. Cruz, 2010).

2. Su nombre catalán Robert, grafía común a tantos idiomas, no era la mejor presentación para Gerhard como profesor de español durante sus años de estudios con Schönberg. Sobre sus apellidos véase Alonso (2010, p. 146).

3. Entre 1925 y 1932 Bal y Gay colaboró en *El Pueblo Gallego*. En una entrevista de 1978, Bal recalcó que su galleguismo nunca había tenido una etiqueta política ni afiliación partidista (C. Villanueva, 2009, p. 660). No sabemos si participó en los círculos galleguistas mexicanos.

4. Ignoramos las razones de esta decisión. Sus palabras publicadas sobre este tema son tardías, por lo cual no sabemos hasta qué punto reflejan su decisión de establecerse en Madrid en los años 60. El sentimiento español es claro en la mencionada entrevista de 1978: “ninguno de los españoles que allí [Hispanoamérica] llegamos pudimos sentirnos ‘desterrados’, es decir, ‘sin tierra’, ya que México, como el resto de Hispanoamérica, es como una región más de España. [...] lejos de toda idea ‘imperialista’ o ‘colonialista’” (C. Villanueva, 2009, p. 657). Al comentar por qué rechazó un puesto en los Estados Unidos Bal y Gay aduce el mayor vínculo que tenía México con España: “...me di cuenta de que aceptando me hubiera desarraigado de lo mío” (1990, p. 146).

5. Carta a Alfonso Reyes, protector en México de los refugiados, quien sería Presidente del Colegio de México. Texto cit. en Gracia (2004, p. 168).

“voluntario” (en C. Villanueva, 2009, p. 657). Por el contrario, otros esperaron hasta el último momento. Así, Eduardo Martínez Torner (1886-1976) cruzó los Pirineos a principios del 39, sólo unos días antes de la caída de Barcelona.

¿Y cuándo se acaba un exilio? ¿con la asimilación en el nuevo país? ¿con un regreso? ¿con la frustración de un regreso? ¿con la muerte?⁶ Mayer-Serra, Adolfo Salazar (1890-1958), Jaume Pahissa (1880-1969) y Martínez Torner murieron fuera de España. No obstante, al divisar la frontera española por primera vez tras la Guerra, escribe Salazar: “Mis afectos, mi casa y mi país están lejos de aquí” (carta del 25-5-1949, 2008, p. 712). Un caso de regreso frustrado lo tenemos en Salas Viu, él vino en los 60, pero se volvió a Chile⁷, hecho que se dio con cierta frecuencia entre los exiliados.

Las diferencias entre los refugiados repercutieron en su acogida en los países de destino, o, en el caso de Francia, en la duración de su internamiento. La mayoría de los llegados a América constituían una élite, bien por su capital económico o por lo que Bourdieu llamaría su capital social, en este caso, por contactos eficaces con el Gobierno republicano. Las familias sin medios solo llegaban hasta los campos de internamiento franceses. El antisemitismo, que conocía entonces uno de sus momentos más trágicos, y cundía incluso entre los antifascistas, como Salazar⁸, marcaba con un estigma añadido a los refugiados judíos, entre ellos Mayer-Serra. No olvidemos que en México, y aún más en la Argentina, los círculos franquistas y nazis eran poderosos, de manera que estos españoles no fueron acogidos con el mismo entusiasmo oficial (A. Muñiz, 2003, p. 105).

Volviendo a los límites de nuestro trabajo, no hablaremos de los intérpretes exiliados, que iban desde celebridades como Pau Casals hasta la treintena de milicianos de la “Banda de Madrid” (Quinto Regimiento) llegados a México (C. Carredano, 2001b, p. 51), ni de los compositores, como María Rodrigo, sino solo de los musicólogos. Pero, ¿quién es musicólogo? ¿Esplá que escribió y trabajó sobre cuestiones de percepción? ¿Máximo José Kahn que publicó un ensayo sobre el Cante Jondo?⁹ ¿O el compositor Gustavo Durán que publicó una lista de grabaciones cuyo valor

6. Formalmente el exilio acaba con la autodisolución en México del Gobierno en el exilio (1978) tras las primeras elecciones generales en España. Sobre este momento escribió el filósofo Adolfo Vázquez Sánchez: “Y entonces el exiliado descubre (...) en el momento mismo que ha terminado su exilio, que tanto si vuelve, como si no vuelve, jamás dejará de ser un exiliado” (1977, citado en J. Muguerza, 1995, p. 99). Palabras parecidas escribieron María Zambrano y otros.

7. Las razones últimas de ciertas decisiones nos son desconocidas, como quizás lo fueron para sus propios protagonistas. Según la sentida nota necrológica, Salas Viu siempre quiso volver a España (A. Letelier, 1967, p. 6).

8. Véase Parralejo Masa (2008). Aún en 1939 y ya desde México, Salazar utiliza “judiazo” como insulto (A. Salazar, 2008, p. 430). Según Bal y Gay también Manuel de Falla era antisemita (1990, p. 173).

9. El ensayo está en su libro de 1942 *Apocalipsis hispánica*. Kahn (1897-1953) se había nacionalizado español y como tal fue embajador de la República en Grecia. Es improbable que Anglés desconociera este hecho. Por tanto, cuando da a entender que Kahn era extranjero (al decir “había vivido

lexicográfico destacara Daniel Devoto (1959, p. 93)?¹⁰ Por razones de espacio y tiempo, nos limitaremos a tratar de aquellos que escribieron sobre historia de la música y sobre folclore.

Matilde de la Torre (1884-1946) era reconocida como folclorista, aunque no aparezca en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana* ni en los estudios sobre la música y el exilio español (Capella y Mena, 2001; Gallego, 2000). En efecto, la también diputada republicana María Lejárraga describió a de la Torre como “folclorista y musicóloga apasionada, además de notable pianista”¹¹. Martínez Torner, Bal y Gay, y Salazar habían publicado estudios y ocupado puestos profesionales antes de su exilio. Por el contrario, Salas Viu realizaría casi toda su producción investigadora en Chile. En cuanto a Mayer-Serra, es improbable que se hubiera doctorado en musicología en Greifswald (Alemania) en 1929 con Hans Engel tal y como afirma el *New Grove*. En cualquier caso eran pocas sus publicaciones anteriores a la Guerra Civil¹².

El que Pahissa se ganara la confianza de Falla hasta el punto de escribir su biografía autorizada lo ha convertido a nuestros ojos en musicólogo. Dada la obsesión de Falla por no quedar mal ni con los vencedores ni con los vencidos, podemos pensar que una de las razones de su sintonía con Pahissa fue, precisamente, el que éste era un republicano que escribía como un nacionalcatólico. Pero las publicaciones de Pahissa no son las de un erudito, ni las de un académico. Sorprende que publicara tanto en Argentina, donde los compositores tenían una tradición ensayística mayor que en España (pensemos en Juan Carlos Paz) y donde se habían establecido tantos buenos musicólogos europeos huidos de la II Guerra Mundial (Kurt Pahlen, Edwin Leuchter, Kurt Lange, etc.).

Nos queda por considerar la delimitación ideológica del exilio. Por razones diferentes tanto el franquismo como la historiografía reivindicadora posterior

unos años en España”, H. Anglés, 1976 [1968], p. 1136), Anglés está siguiendo la costumbre franquista de negar la españolidad a los exiliados, para, de esta forma, negar el exilio.

10. *Recordings of Latin American songs and dances, an annotated select list of popular and folk music*, Washington: Pan American Union, 1942. Durán hizo además transcripciones de las grabaciones realizadas en Texas por los Lomax (*14 traditional Spanish songs from Texas*, Washington: Pan American Union, cit. en D. Devoto, 1959, p. 95).

11. No es éste el lugar para detenerse en las aportaciones de M. de la Torre, pero quizás sí es necesario advertir la perplejidad ante quienes las desprecian invocando un purismo angelical cuyo modelo sería ¡Marius Schneider! (véase por ejemplo F. Gomarín Guirado, 1986). Sin embargo, la fantasía de Schneider en sus trabajos etnomusicológicos sobrepasaba a la de la Torre en sus novelas.

12. Según Béhague (2001) el título de la tesis de Otto Mayer-Serra fue *Die romantische Klavier-sonate*. Pero en el catálogo de tesis de musicología en alemán esta tesis figura como de Friedrich Mayer e inacabada (R. Schaal, 1963-I, p. 84; agradezco esta información a Diego Alonso). En el prólogo de *Música y músicos...* la editorial da a Mayer-Serra el título “el doctor”. Sin embargo, en la furibunda crítica de Bal y Gay (1949) no se menciona que aquél tuviera estudios de musicología ni un doctorado. Mayer-Serra también realizó traducciones de manuales para la editorial Lábore de Barcelona.

construyeron una imagen monocolor de los exiliados¹³. No obstante, su espectro político era amplio así como eran formidables las tensiones políticas. Entre ellos algunos estaban afiliados al Partido Comunista, como Salas Viu o Rodolfo Halffter. En México los dos bandos socialistas –los partidarios de Indalecio Prieto (y la rendición) y los de Negrín (y la resistencia)– “se tiran a matar”, como decía Pedro Salinas. De ahí la expulsión del PSOE de Matilde de la Torre¹⁴. Pero también hubo exiliados que habían sido hostigados por las milicias republicanas. Fue el caso de Salazar, quien afirmaba tener más amigos entre los vencedores que entre los vencidos¹⁵ y el de Oscar Esplá. Sin embargo ninguno de los dos volvió en la década de los cuarenta, y aún en el momento de su vuelta, en 1950, albergaba Esplá justificados temores de ser represaliado¹⁶. Aunque Higinio Anglés tuvo que exiliarse de la Cataluña republicana, no lo considero aquí entre los exiliados. En primer lugar, porque la elección de su destino (la Alemania nazi) lo aparta del resto del exilio; en segundo lugar, porque volvió para aquel Curso celebrado en 1938 en la Fundación Menéndez Pelayo de Santander (zona nacional), que reunía los apoyos intelectuales a los sublevados y, por último, porque regresó a España nada más acabada la Guerra Civil. Tampoco trataremos a César Arconada, pues había abandonado la crítica musical con anterioridad a su exilio en la Unión Soviética (1939-1964)¹⁷.

El grado de implicación de los expatriados con el gobierno republicano también era diverso. En un extremo estaban quienes habían combatido en el frente además de ocupado cargos –Salas Viu, Gustavo Pittaluga y Gustavo Durán– otros tuvieron sólo cargos políticos republicanos –Rodolfo Halffter, Matilde de la Torre

13. Una crítica a esa imagen puede verse en Aviñoa (2000) y en Suárez Pajares (2003 y 2005).

14. De la Torre se alineaba en el bando de Negrín pese a su amistad con Prieto. Su expulsión se publicó un mes después de su muerte (en 1946, véase C. Calderón, 1984, p. 121) y se ha reparado recientemente (Junquera 2009). Las palabras de Salinas están citadas en J. Gracia, 2010, p. 30.

15. De una carta a Alicia y Ernesto Halffter, fechada en México, el 1 de abril de 1939: “la verdad es que tengo más amigos, creo, en el nuevo régimen que en el antiguo, y que una de las razones por las cuales acepté el salir de allí fue para escapar a las asechanzas de los miserables que hubieran dado buena cuenta de mí si no me hubiese puesto a salvo. No puedo detallaros en esta carta muchas cosas ocurridas, en las que intervinieron quienes ya comprendéis, principalmente alguien que tiene estrecho parentesco con vosotros y que en compañía de sus colegas creyeron poder apoderarse un momento (y lo consiguieron, en efecto... ¡pero un momento bien breve!) del tinglado musical sin pararse en barras.” Según la nota de C. Carredano, Salazar aludía a Rodolfo Halffter (A. Salazar, 2008, pp. 401-402). Es significativo que un musicólogo tan atento a las cuestiones españolas como Gilbert Chase no tuviera claro en julio de 1939 de qué lado estaba Salazar: “[Salazar] has been in America for more than a year and is apparently to be numbered among the exiles from Spain” (1939, p. 500).

16. Esplá había presidido el Consejo Nacional de Música republicano y había comenzado a componer un himno para la República (Español Bouché 2004). Los milicianos estuvieron a punto de matarle al confundirlo con otra persona (G. Chase, 1939, p. 500).

17. Arconada dejó la crítica musical por su vocación literaria. Véase su artículo “La música en 1930”, *La Gaceta Literaria*, nº 97, 1 de enero de 1931, p. 8 (citado en G. Santoja 1982, p. 12 y 44).

y Esplá- otros se habían significado como republicanos -Mayer-Serra, recopilador del *Cancionero Revolucionario Internacional* (1937) o Salazar, en sus artículos- y por último, otros no tuvieron puestos de máxima responsabilidad durante la República, como Bal y Gay o Pahissa¹⁸. A algunos les comprometían otras cuestiones: Martínez Torner no sólo había participado en las Misiones Pedagógicas republicanas, sino que era masón, como su hermano Florentino, militar republicano exiliado en México (Guerra, 2005). En cualquier caso, no es mi intención entrar en el laberinto de lealtades y traiciones que constituyó parte del entramado vital del exilio.

2. CONTINUIDADES Y RUPTURAS

A) SILENCIOS

La literatura del exilio ha sido caracterizada como “literatura de la nostalgia”¹⁹. Sin embargo, pocas veces aflora ésta en los escritos de los musicólogos, quienes por lo general evitan hablar de la Guerra Civil o de la condición del exilio. Mayer-Serra obvia estas cuestiones en las voces de Enrique Casal Chapí, Salas Viu o Salazar de su enciclopedia *Música y músicos de Latinoamérica* (1947). Lo mismo hace Salazar en la apretada página dedicada a los músicos posteriores a Falla de *La música de España* (1953-2, p. 162), un libro publicado ya en Madrid²⁰. Federico Sopeña, Gerardo Diego y Joaquín Rodrigo pasan de puntillas sobre “los españoles circunstancialmente ausentes” en *Diez años de música en España*, (1949, p. 84) como es lógico siendo autores que habían apoyado a Franco. Pero entre los exiliados ese silencio no podía ser una consigna, al menos entre aquellos -la mayoría- no afiliados a partido alguno. No sabría decir si ese silencio fue una estrategia de supervivencia en países donde los grupos franquistas eran influyentes o si pretendía facilitar los contactos con el público y los amigos del “interior” (España) o, al menos, no obstaculizar un regreso que para muchos siem-

18. Pahissa asumió la dirección de la Escola Municipal de Música de Barcelona en 1936, cuando Lluís Millet se jubiló no sólo por su edad, sino también por presiones políticas. Poco después, Pahissa gestionaba su viaje a Argentina, donde llegó en el verano de 1937 sin haber solicitado el permiso para dejar Barcelona. Por tanto era un prófugo para los republicanos y un rojo para los sublevados (en tanto que se le había nombrado director en zona republicana). Véanse varias hipótesis sobre “l’enigma de l’exili” en Aviñoa (1996, pp. 163 y ss), quien apunta a un “problema sentimental” como causa de su marcha (2000, p. 37). Sobre Salas Viu véase (Gan, 2009).

19. El estudio clásico es el de Paul Tabori (1972). Otros han rechazado una etiqueta, como Francisco Ayala.

20. En otro libro sí menciona una “diseminación” producida por la Guerra Civil, nombrando solo a Bacarisse, Pahissa, Bautista, Pittaluga, E. y R. Halffer, Bal y Gay y M. T. Prieto. A Gerhard no lo nombra ahí, sino en el epígrafe de “Ingleses e italianos”: “Roberto Gerhard, suizo catalanizado, se ha asimilado fácilmente al ambiente inglés, donde ha encontrado buena apreciación” (1967, 305). No explica por qué Gerhard no vivía en Cataluña.

pre estuvo en el horizonte. Cabe también pensar que fuera una estrategia íntima, de salud mental. El hecho es que los exiliados musicólogos apenas escriben de la España que conocieron. Si acaso, escriben sobre sus músicas antiguas, (véanse los trabajos de Salazar sobre la música en la obra de Cervantes, o la mencionada *La música de España*)²¹. Excepciones fueron Pahissa y Baltasar Samper. Quizás la nostalgia de Pahissa, el más proclive a hablarnos del perfume de algarrobo de sus tierras catalanas, le acercó a Manuel de Falla. Respecto a Samper, él sí publicó en México textos en catalán sobre su trabajo anterior en el *Cançoner Popular de Catalunya*, pero en ellos más que la nostalgia pesa la compulsión nacionalista por la hipérbole²².

El silencio sobre España de la mayoría de los musicólogos exiliados es en cierta medida opuesto al giro experimentado por algunos compositores. Roberto Gerhard, Salvador Bacarisse o Julián Bautista escribieron en el exilio obras sobre temas españoles, mientras que la mayor parte de su producción anterior había ido por otros derroteros. Quizás, como se ha dicho, el público británico le pedía a Gerhard obras sobre España (J. Homs, 1986, p. 132), mientras que Bacarisse se dejó llevar por la nostalgia (Ch. Heine, 2002, p. 128).

B) TEMAS COMUNES: CHOPIN, MANUEL DE FALLA, EL NACIONALISMO Y LA MÚSICA ESPAÑOLA

Siendo reticentes a hablar del exilio o de la Guerra Civil ¿sobre qué escribían los refugiados? En 1949 el centenario de la muerte de otro desplazado, Chopin, catalizó diversas monografías (Salas Viu, 1949; Bal y Gay, [1949]) y artículos (Salas Viu, 1949; Bal y Gay, 1949a), como sucedió en 1950 en el segundo centenario de la muerte de Bach. Al ser clave el rechazo del sentimentalismo para el neoclasicismo y la vanguardia, la figura del polaco resulta reveladora. Para los exiliados Chopin es un “clásico”²³. André Gide ya había señalado a Chopin como el anti-

21. Una publicación póstuma de Salazar (1963) vuelve sobre sus contemporáneos españoles. No aparece en el catálogo de publicaciones de Salazar realizado por Carredano en la edición de su epistolario (2008). Pahissa publicó bastante más sobre España desde Argentina.

22. “El poble català és un dels pobles que més canten. L’esplai del cant li és cosa tan natural, habitual i necessària, que secularment ha associat la música a les més diverses activitats i manifestacions de la vida col·lectiva i privada. Així el nostre folclore musical assoleix un volum, una varietat prodigiosa i una abundor de fórmules específiques i felicíssimes realitzacions, que el fan -poder dir-ho sense exageració- un dels més rics i més substanciosos del món.” (B. Samper, [1943] 1994, p. 47). Al menos en este volumen de estudios nunca se refiere a España, siempre a Cataluña.

23. “Chopin piensa en clásico [...] equilibrio entre los periodos, exacta proporción en el desarrollo de las ideas, por un control del sentimiento” (V. Salas Viu, 1949a, p. 262). “A este estilo perfecto suyo se debe el que generalmente se considere su obra como un conjunto de felices improvisaciones, cuando en realidad es fruto de muchos desvelos, [...] lucha formidable entre la primera idea y lo ideal, entre el romántico y el clásico, entre el polaco y el francés y en la que, afortunadamente vencía siempre lo ideal, el clásico y el francés, salvándose así la obra de no ser más que una serie de exabruptos geniales” (J. Bal y Gay, 1973, p. 214).

Wagner, en un texto, por cierto, citado por Salas Viu²⁴. No se trata de ninguna paradoja, ya que cada época reescribe el pasado según sus intereses²⁵. Sin embargo, en la monografía de Bal y Gay hay un matiz impropio de la vanguardia: su defensa de George Sand. Es significativo que fuera el compañero de una compositora (García Ascot) quien dejara palabras halagadoras y difíciles de encontrar en la España del momento, sin por ello recatarse en el “catálogo” amoroso de la escritora²⁶.

Para los musicólogos españoles, exiliados o no, un tema más frecuente que Chopin fue Manuel de Falla. No me detendré en la resbaladiza naturaleza del exilio del compositor –un exilio que quizás, como se ha dicho, comenzó ya con su retiro en Granada (J. Suárez Pajares, 2005, p. 19)– sino en el tratamiento de su figura en la historiografía de los exiliados. Resulta asombrosa la unanimidad con la cual se veneró al “maestro” por antonomasia, pues no sólo se admiraba su obra (lo cual ya es raro entre intelectuales más o menos próximos a la vanguardia)²⁷ sino que no se discutía su actitud política. Si los gestos de todos se medían al milímetro, los pasos en falso de Falla –que fueron varios se mirase desde el bando nacional o desde el republicano– se dejaban al margen. La inexistencia de una escuela de composición sustentadora de rivalidades propiciaba el considerarlo como modelo común. Precisamente porque ninguno había sido alumno suyo –salvo Rosa García Ascot²⁸ y Ernesto Halffter– todos podían considerarse sus discípulos. Falla había sido, además, pródigo en consejos y cartas, extendiendo su generosidad a músicos en apuros ajenos a su círculo, como Joaquín Rodrigo (véase Suárez Pajares 2005). En otras palabras, era la antítesis de Salazar: un músico querido. Y de cara al exterior, Falla era la única tarjeta de presentación que podía exhibir un español. En los textos de Pahissa, Bal y Gay, Salas Viu y Mayer-Serra²⁹ domina el reconocimiento, como sucede en el ensayo muy posterior de Rodolfo Halffter

24. A. Gide “Notes sur Chopin” *Revue Musicale* Paris 1931, citado por V. Salas Viu, 1949a, p. 251.

25. Así definía Bal y Gay su ideario estético: “Y en cuanto al contenido o mensaje de la música que necesitan nuestros contemporáneos, ahí, a mi juicio no hay duda posible: contra la angustia, la serenidad; contra el dolor, el consuelo. Y el compositor que no sea capaz de escribir música serena y confortante para el hombre de hoy, que se calle.” (2006, p. 200).

26. “Contra lo que tantos llevan afirmando y tan ligeramente, Sand fue el hada buena de Chopin durante aquellos años. Enamorada y maternal a un tiempo, supo cuidar la salud precaria del hombre inteligente y sensible a la música, logró crear en torno del músico un clima espiritual y favorable a la creación artística.” (1973, p. 126).

27. Sin embargo Martínez Torner lo consideraba un compositor “alicorto” ya a principios de los 30, una opinión que conocemos por un malintencionado comentario de Bal y Gay (1990, p. 108). E. Casal Chapí fue de los pocos que criticó abiertamente unas declaraciones de Falla a favor del bando nacional (1938, pp. 95-96).

28. Según García Ascot ella era la única alumna. Falla sí había tenido otros alumnos de piano, como María Muñoz (véase Vega Pichaco, 2009).

29. Salas Viu escribió un ensayo presentando la biografía de Falla escrita por Roland Manuel. Mayer-Serra dedicó un análisis al *Concerto* (1943). Bal y Gay planeó dedicarle una monografía (1990, p. 163) y escribió sobre él en su libro de recuerdos (1990).

(1986). Los exiliados no se apartaron pues del predominante tratamiento hagiográfico (C. Hess, 2001, p. 261) de Falla. Una excepción fue la visión humorística ofrecida en las memorias de alguien que trató casi a tantos músicos como Pahissa y los describe con mayor gracia: María Lejárraga (Martínez Sierra, 2000).

Para los españoles Falla era el principal referente del nacionalismo musical y éste había sido un tema crucial en la crítica musical española y latinoamericana durante el primer tercio del siglo XX. Por tanto sorprende que entre los exiliados sólo Mayer-Serra publicase una teoría sobre el nacionalismo musical, aunque precisamente sería él quien menos hablara de música española. Estableció cuatro fases de la música nacionalista delimitadas no según la cronología, sino según el uso del material folclórico. Su lógica propuesta concluye en la disolución del nacionalismo, como no podría ser de otra manera en un marxista³⁰. Ninguno de los exiliados tuvo una teoría tan meditada. Jesús Bal hablaba de tres etapas del nacionalismo musical que desde el pintoresquismo inicial culminarían en “la obra de aliento universal” (1949, p. 108). Treinta años después consideraba el nacionalismo musical como algo “superado”³¹.

Pahissa se mantuvo en los tópicos sobre la música española entendida como una yuxtaposición de diferentes regiones³². Sus textos difieren sin embargo de los de los otros exiliados. Si bien es republicano³³, su retórica ampulosa vuelve tan cómico su nacionalismo, que, por utilizar uno de sus términos preferidos, se coloca en la “senda” de viejos catalanistas nacionalcatólicos, como Lluís Millet (1867-

30. “El nuevo liberalismo burgués creó el dogma del nacionalismo político, el cual encendió entre las masas las pasiones patrióticas y despertó, entre los eruditos y artistas, el interés por los valores ‘folclóricos’ de su tierra patria” (O. Mayer-Serra, 1941, p. 97) “Por esta actitud de reacción contra el desgaste de los medios musicales convencionales, los nacionalismos llegan nuevamente a toda una serie de coincidencias sorprendentes con la música de los países de alta tradición: sólo hace falta comparar entre sí ciertos pasajes del *Concierto* de Falla, de *La historia del soldado* de Stravinski, y de los *cuartetos* de cuerda de Béla Bartók, con la escritura de Schoenberg o de Hindemith para comprender que en nuestro siglo se está preparando una nueva universalización del estilo musical” (O. Mayer-Serra, 1941, p. 100).

31. “Los nacionalismos musicales han tenido una razón de ser que hoy, al cabo de más de un siglo de nacido el más viejo, está más que superada.” (en Villanueva, 2009 [1978], p. 666).

32. Las “Características de la Escuela Musical Española” [...] “Son, indudablemente, las propias de la música típica andaluza. Esto es: los ritmos acusados, fuertes a veces hasta llegar a la dureza, formando fórmulas repetidas; los melismos [sic] y las cadencias, de un aire entre árabe y oriental, creado y naturalizado a la España potente, original y palpitante de vida inagotable” (1955, p. 109). “España es variadísima. Las diferentes regiones que la integran tienen sus caracteres propios, que las diferencian entre sí, en mayor o menor escala. Y también estas diferencias existen en su música. No hay duda que las cadencias y sentimentales canciones gallegas y asturianas se distinguen del canto fuerte y duro de los aragoneses, y que las arcaicas y dramáticas baladas leonesas y castellanas son diferentes del enérgico cantar de los vascos, y que las riquísimas y dulces melodías catalanas no son iguales que los quejumbrosos y sentidos de Andalucía” (1955, p. 118).

33. Sobre este punto véase Aviñoa (1996).

1941)³⁴. Paradójicamente, los textos de Pahissa parecen ecos del campeón españolista, Soriano Fuertes (1817-1880). Una muestra:

[La escolanía de Montserrat] no sólo es la más antigua de España, sino de toda Europa, pues cuando se fundó el conservatorio de música en Nápoles, en 1537, considerado como el de mayor antigüedad del continente europeo, hacía ya tiempo que Montserrat tenía su escuela de enseñanza musical (J. Pahissa, 1955, pp. 182-183).

La aportación de Pahissa es la anécdota. Por ejemplo, recoge las últimas palabras de Amadeu Vives ante el sacerdote, algo, que, de nuevo, gustaría a los historiadores nacionalcatólicos. Es imposible retratar su obra historiográfica mejor de lo que caracterizó su figura Josep Pla: “[Pahissa] es dedicà al dandisme d’una manera sistemàtica”³⁵.

C) LAS TRAYECTORIAS PROFESIONALES

Pahissa se inserta en esa saga de compositores españoles –Soriano Fuertes, Hilarión Eslava, Francisco A. Barbieri, F. Pedrell, etc.– que escriben sobre historia de la música para justificar su propia música. Otros, como Bal y Gay, mantuvieron musicología y composición como áreas autónomas. Su edición mexicana del Cancionero de Upsala (1944), y de la música polifónica antigua mexicana (1952), suponía una continuidad con respecto a las *Canciones de Lope de Vega*, publicadas en la madrileña Residencia de Estudiantes (1935), donde, por cierto, él había anunciado un estudio sobre la música en el teatro de Lope (J. Bal y Gay, 1935, p. 96). Aquí Jesús Bal no coincidía con Anglès, para quien la *Gloriosa contribución de España a la Historia de la música universal* (1948) concluía prácticamente en el siglo XVI. En realidad el cancionero pudo publicarse porque Bal conservaba fotografías del ejemplar sueco. Otros manuscritos como los de la Colombina, Medinacelli, Sablonara y Turín eran entonces inaccesibles para los

34. Una perla: “[A Montserrat] Wagner la hizo el Monsalvat de ‘Parsifal’ y ‘Lohengrin’. Cristóbal Colón - que era descendiente de judíos catalanes conversos y se llamaba Colom - dio el nombre de Montserrat a una isla de las pequeñas Antillas, en recuerdo de la sagrada montaña de su lejana patria de origen” (J. Pahissa, 1955, p. 77). Pahissa considera un “Resurgimiento”, cuyos creadores eran todos catalanes Pedrell, Albéniz y Granados (1955, capítulo VI). Dedicó siete páginas y media a A. Vives, (de quien afirma “Su ideal de arte fue siempre elevadísimo, pero su labor musical no traspasó el nivel de la música vulgar” 1955, p. 45) pero despacha a Barbieri, Chapí, Giménez y Chueca en página y media. El título de algunos epígrafes parece de un festival franquista: “Cuatro cantantes españolas con el españolísimo nombre de Concepción” (Velázquez, Badía, Callao y Supervia; la ‘Concha’ por antonomasia, la Piquer, no contaba para Pahissa...).

35. Pla, J.: El mestre Jaume Pahissa. (1958) *Obra completa*. Vol. XVII. Barcelona: Ediciones Destino, 1981. Citado en J. Rabaseda y Matas, 2006-I, p. 31.

exiliados, por estar en España o en zonas en guerra. Por el contrario Anglès sí tenía acceso a las ediciones mexicanas, pese a lo cual las silenciaba³⁶.

Sin embargo en las trayectorias de los refugiados que escribieron estudios musicológicos predominaron más las rupturas que las continuidades. De la Torre había abandonado ya en España sus estudios sobre el folclore montañés por su frenética labor de diputada³⁷. Gerhard interrumpió sus actividades como folclorista y como editor de música antigua en Gran Bretaña, en cuyas universidades nunca impartió clases. Sí enseñó literatura española en la londinense Fundación Canyn House, Martínez Torner, quien además colaboró en la Sección Española de folclore de la BBC y continuó publicando durante el exilio sobre cuestiones de la literatura y la música folclórica española. Pero se habían acabado sus trabajos de campo así como su labor en el malogrado *Cancionero Gallego*, cuyo coautor, Bal y Gay, publicó en 1973, sin las anotaciones del ya fallecido Torner y reducido a poco más que una colección de melodías. Algunos dirían que Martínez Torner y Joaquín Rodrigo “negociaron” sus identidades y vidas profesionales en las nuevas coyunturas, tan distintas para ambos, provocadas por la Guerra Civil. Pero utilizar el mismo término para las dos situaciones supone ocultar el hecho de que la cátedra de folclore en el Conservatorio de Madrid sería asumida por Rodrigo –cuya la ignorancia en la materia carecía de secretos, por utilizar una expresión borgiana y quien, por cierto, era muy consciente de ello³⁸.

El caso opuesto fue el de Salazar, el exilio le brindó los medios y el tiempo para dedicarse a estudios de más envergadura que los realizados en su etapa madrileña³⁹. Él aprovechó las bibliotecas norteamericanas y los contactos con

36. En su relación de los estudios y transcripciones realizados del Cancionero de Upsala Anglès no menciona la edición de Bal y Gay, ni siquiera en la segunda edición de 1960, p. 133. Por supuesto, Subirá sí la cita (1953, p. 191).

37. Su postura podría condensarse en la idea – que ella no expresó con estas palabras – de que ya no era posible dedicarse a la música de ayer. Su último artículo, “La Era Atómica”, escrito para el periódico *El Socialista* de México días antes de su muerte, concluye: “Se acabó la Sinfonía Clásica que hasta ahora hemos vivido. Los acordes finales serán desordenados, mortales para el noventa por ciento de la raza humana [...] El hombre que quede volverá la espalda a las flores de hierro y acero de la industria y quedará embelesado frente a las rosas y a las violetas” (1 Mayo de 1946, nº 31, citado en C. Calderón, 1984, p. 129) Ya en su novela *Mares en la Sombra* (1940) da a entender que había cambiado su actitud hacia la música del pasado. Hay un momento en el cual ella se sienta al piano, y recordando el estilo anticuado del salón y cómo su madre tocaba Beethoven, ella toca *La Internacional*, el *Himno* de Riego y el *Gernikako Arbola* (V. Trueba Mira, 1999, pp. 486-487).

38. Carta de Rodrigo a López Chavarri, fechada en Madrid, 4-9-1939 (E. López Chavarri, 1996I, p. 170). El que Rodrigo consiguiera aliviar así su penuria es otra cuestión.

39. De una carta a Bal y Gay, datada en Nueva York, 28-2-1939: “Me hizo gracia, pero no sin un poco de escozor, lo que usted me decía en una de sus anteriores acerca de que yo tenía en éstos últimos tiempos ‘un poco olvidada la Musicología’. No; sino más bien era la Musicología la que me tenía olvidado a mí, y conste que por Musicología no entiendo a algunos musicólogos silvestres y rencorosos. Pero usted conoce mi vida de Madrid, con una Biblioteca oficial que atender por las mañanas,

intelectuales y editores que hubieran sido muy difíciles desde España. No obstante, quizás es el momento de recordar que su aportación historiográfica ha sido menor a la de Anglés y a la de Subirá (Ramos, en prensa).

D) LAS REDES

Las trayectorias profesionales de los exiliados no pueden abstraerse de las redes profesionales y personales que ellos establecieron en los países de destino y en España. Hay que comenzar diciendo que los musicólogos refugiados evitaron funcionar como una comunidad siquiera imaginaria⁴⁰. Incluso sus principales vínculos, las revistas y las editoriales, aglutinaban tanto a escritores españoles como no españoles. Los exiliados tuvieron un especial protagonismo en la fundación de *La Revista Musical Chilena* (desde 1945) y de la mexicana *Nuestra Música*, cuya vida fue breve (1946-1953)⁴¹. Ambas revistas se interesaban por la música del momento en Europa y América, y en las dos los compositores tuvieron un papel destacado. Lo variado de su temática y de sus autores (entre quienes figuraron Arnold Schönberg o Zofia Lissa) contrasta con el enconsertado *Anuario Musical* –entonces la principal publicación musicológica española⁴².

Aunque es difícil calibrar hasta qué punto las enemistades entre los refugiados nacían de los posicionamientos políticos, es necesario remarcar su hondura⁴³.

conciertos por las tardes, periódicos y artículos por las noches. Y la Musicología a salto de mata. Poder dedicar todo mi tiempo a la investigación y un trabajo sentado y minucioso era una ilusión que mi manera de vivir me vedaba. Usted conoce cómo vivía yo y a qué tremenda presión: no creo que pueda reprochárseme por falta de actividad, pero por desgracia (si es desgracia esto) yo no podía permitirme el lujo de una sotana, de tener los archivos catedralicios y palaciegos abiertos, de todo el dinero y tiempo necesarios para investigaciones, etc. Hice lo que pude y, si no fue mucho, otros hicieron menos.” (A. Salazar, 2008, p. 392).

40. Una excepción fue Samper quien tuvo un papel activo en la comunidad catalana en México.

41. Aunque *Nuestra Música* recuerda el título de Pedrell, su declaración de intenciones no debía nada a éste: “Consideramos nuestra, en primer término, la música que escribimos nosotros mismos y, luego aquella que admiramos. Bien por su contenido, por su tendencia estética o bien por su perfecta realización técnica. Aquella que ofrece, en suma, modelos imperecederos de música superior” (edición facsímil México: Cenidim). Dirigida por R. Halffter, tuvo como editores a Bal y Gay, C. Chávez, Blas Galindo, J. Pablo Moncayo, A. Salazar y Luis Sandi. Todos ellos serían fundadores de Ediciones Mexicanas de Música. La primera editorial de la *Revista Musical Chilena*, (escrita por V. Salas Viu como puede leerse en A. Letelier, 1967, p. 7) declaraba: “La Revista Musical queda abierta a toda expresión sana y bien intencionada de ideas”.

42. Sobre la estética musical y la musicología en las revistas españolas del franquismo véase Pérez Zalduondo (2005).

43. Mayer-Serra se enemistó con P. Casals ya en Barcelona, tampoco contaba con la simpatía de Bal y Gay (J. B. Varela, 2003, p. 100) y mantuvo una “aversión sin medida” hacia Salazar (G. Deniz, 1990, p. 21). Sin embargo Mayer-Serra y Rodolfo Halffter colaboraron en alguna publicación (Mayer-Serra, 1943). R. Halffter tuvo enfrentamientos públicos con Salazar también desde la época española (véase supra nota 15). Son conocidas las tensiones entre Bal y Martínez Torner antes de y durante el exilio por su repercusión en el *Cancionero Gallego* elaborado por ambos.

Nunca he leído una crítica española tan feroz a un libro de música como la que le escribiera al diccionario de Mayer-Serra el –normalmente templado– Bal y Gay. Si bien alegra constatar que las diferencias se dirimían por escrito y con argumentos –algo que sigue siendo raro entre musicólogos españoles– salta a la vista que no todas las críticas de Bal eran académicas.

La amistad o la admiración profesional, lo mismo que las enemistades, trascendían las barreras políticas, un hecho que los historiadores deseosos de rastrear ideologías a veces olvidamos. Por ejemplo, en 1951, Rodolfo Halffter, Bal y Gay y Salazar firmaron una petición a Carlos Chávez para que Regino Sáinz de la Maza estrenase con la Orquesta Sinfónica Nacional de México el *Concierto de Aranjuez* de Rodrigo (J. Suárez Pajares, 2005, p. 18). Otro ejemplo: por más chanza que mostrara Salazar en su correspondencia con respecto a los curas musicólogos, pocas cosas le halagaron más que el reconocimiento de Anglés a sus publicaciones sobre la Música en la obra de Cervantes. Y en 1951 publicaría Salazar el único artículo de un exiliado en el *Anuario Musical*. La musicología española se mostró hermética también en este aspecto, ya que revistas españolas de cierta oficialidad, como *Cuadernos Hispanoamericanos* o *Clavileño*, incluían por entonces textos de exiliados (J. Gracia, 2010, p. 62).

En uno de los primeros libros publicados por la institución de acogida a los intelectuales refugiados, el Colegio de México, podemos ver la continuidad entre el proyecto inicial de publicaciones del mencionado Colegio y las publicaciones reales del Instituto Español de Musicología en las décadas siguientes⁴⁴. No obstante, la edición mexicana del Cancionero de Upsala se diferencia de las publicaciones barcelonesas del Instituto de Musicología en una cuestión: incluye un estudio de Isabel Pope. Si bien el Instituto de Musicología recurrió a profesionales extranjeros en contadas ocasiones⁴⁵, los ejemplos del obstruccionismo del Instituto y de la Biblioteca de Cataluña hacia extranjeros son conocidos⁴⁶. Pero la

44. Véanse las 25 “Colecciones de poesía con música polifónica de autores españoles entre los siglos XV y XVII” recogidas en un listado de la edición mexicana del Cancionero de Upsala de 1944, p. 11. Las primeras páginas (7-10), a modo de justificación de la edición, no están firmadas. Su autor fue Salazar (carta a A. Reyes fechada en México, 17-2-1945, A. Salazar, 2008, p. 620).

45. Solo M. S. Kastner tuvo a su cargo una edición en la serie *Monumentos de la Música Española en el siglo XX* (Correa de Arauxo, 1952). Anglés contó con la colaboración de Spanke para el estudio métrico y la edición de los textos de las Cantigas de Santa María (1943-64, II y III-1a). Más tarde, Llorens Cisteró incluyó estudios de Muller Lancé en sus ediciones de los motetes de Guerrero.

46. Miguel Querol no tuvo empacho en publicar una carta en la que Anglés se enorgullece de boicotear la investigación de una musicóloga alemana que creyó que el Instituto de Musicología y la Biblioteca de Cataluña eran centros públicos de investigación: “Como recordará, esta Srta. [Haberkamp] me escribió varias veces pidiéndome las piezas del Ms. de Segovia y las otras de la Biblioteca de Cataluña. Siempre me opuse, diciendo que nuestro Instituto tenía preparada la edición del C. [Cancionero] de la Colombina y todas las otras obras similares. Es cuestión de honor para nuestro Instituto publicarlo en Monumentos. [...] El estudio de la introducción y la edición de la música la hará

colaboración de Pope no sólo es significativa por ser extranjera, sino también por ser mujer. Entre las ediciones y monografías del Instituto no ha figurado ninguna de una musicóloga hasta el siglo XXI.

3. LA APORTACIÓN DE LOS EXILIADOS A LA TRADICIÓN LAICA HISTORIOGRÁFICA ESPAÑOLA

Fuera de la red de influencias de los musicólogos exiliados quedaron sin embargo los historiadores Rafael Altamira (en México desde 1944 hasta su muerte en 1951), Américo Castro (en Estados Unidos desde 1937 hasta 1970) y Sánchez Albornoz (en Argentina desde 1939 hasta 1983). Pese a las polémicas que estos exiliados ilustres provocaron en la España franquista, ninguno de ellos tuvo repercusión en la musicología española anterior a 1980. En este sentido hubo continuidad entre la musicología del exilio y la del interior. No es casual que la discontinuidad fuese José Subirá, represaliado pero activo en España⁴⁷. Subirá tenía una formación en historia de la música superior a la de Salazar o Bal y Gay. Por ello fue el musicólogo que, al margen de Inglés (y quizás, pese a Inglés), desarrolló una labor de relevancia. Teniendo en cuenta que el propósito más evidente de las memorias de Bal y Gay era constatar las personas importantes con las cuales se relacionó, resulta significativo su retrato de Américo Castro como conversador ameno. La labor de Castro carecía de consecuencias para Bal, quien dedicó tanto tiempo y páginas a la musicología:

... hablar con Américo Castro era algo verdaderamente gratificante, porque tenía una imaginación y, además, una fantasía para hablar de las cosas, que lo convertían en un hombre único e irreplicable. Era muy interesante y ocurrente. (J. Bal y Gay, 1990, p. 102).

Aunque Salazar tuvo cierta relación epistolar con Américo Castro, serían los historiadores del arte Worringer y Wölfflin quienes le hicieron mella (véase Vega Pichaco, 2011). Castro había tenido sin embargo un temprano interés por la musicología. Ya en 1918 en su informe sobre el estado de las ciencias en España menciona a la Historia de la música. Es ésta una de las primeras ocasiones en las

mucho mejor Vd. y podrá darles una lección." (Carta de Inglés fechada en Roma, el 1-10-1968, y cit. en M. Querol, 1995, p. XII). No obstante Haberkamp terminó su tesis doctoral, que sigue siendo hoy la monografía de referencia sobre el Cancionero de la Colombina. Wili Apel tampoco pudo obtener de la entonces Biblioteca Central de Barcelona (cuya sección de música controlaba Inglés) fotocopias de una pieza de Aguilera de Heredia (1972, p. 513).

47. Subirá tuvo el valor de dedicar a Altamira su obra principal (1953). Las relaciones entre ambos se remontaban al menos a los años de la I Guerra Mundial, cuando Subirá había sido secretario del Patronato de Voluntarios Españoles, cuyo vicepresidente era Rafael Altamira, mientras que el presidente era el duque de Alba, y Américo Castro y Manuel Azaña eran vocales, véase Subirá (1920).

cuales un intelectual español no músico considera nuestra disciplina como lo que hoy llamaríamos “campo intelectual”. Unos años más tarde, en su etapa de embajador de la República en Berlín (1931), Américo Castro tuvo como secretario a un hijo de Curt Sachs (J. B. Varela de la Vega, 2003, p. 113). Sería significativamente Castro el que invitara a Sachs a impartir conferencias en el madrileño Centro de Estudios Históricos (J. Bal y Gay, 1990, p. 96).

La falta de contacto con historiadores de peso posiblemente propició que los exiliados no cuestionaran las líneas principales de la historiografía nacionalcatólica del Instituto Nacional de Musicología en Barcelona. La historiografía musical española se caracterizaba por su nacionalismo, su catolicismo conservador y lo tardío de su profesionalización (o lo que es lo mismo, el predominio de su carácter amateur), rasgos que cristalizaron en mitos como la “pureza” del siglo de oro y su “misticismo musical”, la “invasión italiana” y el “olvido extranjero” (Ramos, en prensa). No hubo ansiedad de la influencia entre los exiliados, de manera que no rebatieron ni se despegaron de estos tópicos. Se trata de otra diferencia con respecto a Américo Castro y Sánchez Albornoz, quienes realizaron una crítica radical a la tradición historiográfica española a la par que abrieron nuevos caminos. Bien es verdad que de los musicólogos exiliados sólo Salas Viu, B. Samper, R. Halffter y Bal y Gay se implicaron profesionalmente en instituciones de docencia e investigación⁴⁸. La excepción fue Mayer-Serra, quien sí aludió a las incongruencias de Pedrell y se distanció con respecto a la actitud de la Iglesia hacia la música y la cultura popular (1941, pp. 95-103, 120-123, 125, 147-149), algo, impensable, por ejemplo, en Inglés. El interés de Mayer-Serra por la música popular contrasta así mismo con el rechazo que en los años 40 la musicología española, de Otaño a Salazar, declaraba al jazz (B. Martínez del Fresno, 2001, pp. 36, 37, 73 y ss.). Ninguno de los exilados se atrevió sin embargo a valorar la popular zarzuela como sí hizo Subirá (1945), y eso que no podía ni imaginar los dineros que ésta generaría a los musicólogos...

Quizás los exiliados hubieran comenzado a cuestionar algunos tópicos si hubiesen escrito más sobre la música española. En éste aspecto también se distanciaban los musicólogos de los historiadores Américo Castro y Sánchez Albornoz, quienes no dejaron de escribir sobre España. La coyuntura era, sin embargo, diferente para historiadores y musicólogos. En los años 30 y 40 había una comunidad académica internacional interesada en la Edad Media ibérica y en la litera-

48. La docencia de Salazar en el Colegio de México se circunscribía a “señoritas que trabajan en bancos, comercios, etc.” (Carta a Alfonso Reyes, 16-3-1945, A. Salazar, 2008, p. 622). Bal y Gay también enseñaba apreciación musical, según la entrevista de 1978 (en C. Villanueva, 2009). Incluimos aquí a R. Halffter porque su cátedra en el Conservatorio Nacional de Música de México era de análisis musical. En la misma institución fue profesor de folclore musical B. Samper, quien publicaría estudios sobre el folclore mexicano.

tura castellana. ¿Pero a quién le interesaba la música española? Sin un respaldo institucional, y sin dinero propio (la subsistencia era un problema en los primeros años de los refugiados), un musicólogo sólo podía investigar sobre lo accesible y publicable. Sánchez Albornoz consiguió hacer llegar a Argentina su archivo tras un periplo digno de una novela de aventuras, de manera que sus publicaciones del exilio pudieron basarse en esas anotaciones y copias de manuscritos medievales. Por el contrario, Martínez Torner perdió gran parte de su archivo y nunca tuvo acceso a las fichas del *Cancionero de Galicia* “custodiadas” por Inglés. Salazar pedía en vano a su amadísimo Ernesto Halffter que le hiciese llegar a México los libros de su casa madrileña. Mayor eficacia encontró en su libro Sánchez Cuesta quien, a la vuelta de su propio exilio, respondía a sus pedidos desde Madrid. Y los otros, Salas Viu o Mayer-Serra, al ser más jóvenes prefirieron trabajar sobre América. En tanto que la musicología tiene un público más reducido que otras disciplinas su dependencia del poder político es mayor.

Otro ejemplo de esa dependencia lo tenemos en una de las cuestiones más llamativas del *Panorama de la música mexicana* (1941) de Mayer-Serra: la práctica ausencia de Julián Carrillo. Alejandro Madrid la explica por el apoyo de Mayer Serra al discurso hegemónico del gobierno mexicano posrevolucionario (2008, p. 46). En su obra posterior *Música y Músicos* (1947) es bien curioso el tratamiento otorgado al compositor Carrillo: la extensión de ésta voz es ridícula comparada con la de Carlos Chávez, no obstante, le dedica una larga explicación al Sonido 13, ¡que hay que buscar en el segundo tomo, en la S de Sonido!. Aquí coincidió Mayer-Serra con su detestado colega Salazar, quien tampoco valoró a Carrillo (ni a Revueltas) en *La música moderna* (1944). Consuelo Carredano lo atribuye a que Salazar repetía en México con su amigo Chávez su estrategia realizada en España con Falla y Ernesto Halffter: minusvalorar a todos los demás (2001a, p. 17). Pero esa interpretación tiene una consecuencia. Cuando Chávez afirma que sólo hay dos críticos en México –Salazar y Bal y Gay– actúa dentro de la lógica de una negociación de favores y agradecimientos debidos. Tomar el elogio de Chávez por una prueba de la calidad de la obra de Salazar, como hace Carredano (2001b, p. 52), es, cuando menos, ingenuo.

¿Podrían haber desarrollado en España Mayer-Serra, Salazar y Salas Viu una actividad como la que llevaron a cabo en América? No. Y la razón principal no sería la económica. El lujo de la edición de las Cantigas, por ejemplo, dejó pasado a Wili Apel (1947). A nadie podía escapársele que, en una España devastada, las publicaciones del Instituto Español de Musicología y el propio Instituto sólo podían entenderse como una inversión⁴⁹. Su finalidad era una línea de investigación que requería sacerdotes afines antes que buenos musicólogos. Como el

49. La documentación encontrada por Pérez Zaldondo (en este volumen) prueba que en el año 1940 hubo que reservar papel para las ediciones del Instituto, pues se consideraron prioritarias.

folclore quedaba en manos de la Sección Femenina y de los sacerdotes amigos de Anglés⁵⁰, y los músicos estaban ocupados con el interminable proceso de depuraciones (Martínez del Fresno 2001), la investigación musicológica resultaba imposible fuera del Instituto. Y faltaban décadas para que llegase a las universidades. Los historiadores de la música exiliados pertenecían a la tradición laica, la cual no ha ocupado los puestos claves en las instituciones españolas antes de 1980, pues estaban copados por la musicología eclesiástica⁵¹. Por tanto, el exilio brindó a Mayer Serra, Salazar y Salas Viu oportunidades que en España les hubieran estado negadas. Desde el punto de vista profesional, ellos fueron los beneficiados del exilio. No creo sin embargo que la trayectoria de Martínez Torner se viera favorecida.

Conviene recordar que pertenecer a la corriente eclesiástica o a la laica supone unos condicionantes determinados, pero no garantiza la calidad de la investigación. Anglés y Subirá publicaron trabajos que han sido decisivos para nuestra disciplina, y otros cuyo interés es solo ideológico (Anglés 1948). Sobre la desigual labor de los demás pesan aún demasiados tópicos. El que un libro bien documentado como el reciente *A la intemperie, cultura y exilio en España* (2010) de Jordi Gracia hable por extenso de Salazar sin mencionar a Gerhard o a Martínez Torner –cuyas aportaciones fueron más relevantes para la cultura española– es en gran parte consecuencia de la dependencia del poder político –pues tenemos información por doquier sobre Salazar, pero no sobre Gerhard o sobre Martínez Torner⁵²– y por otra, dependencia de lo que Bourdieu llamaría “capital social”. Así, el que Salazar fuera amigo íntimo de García Lorca o de Carlos Chávez no debería bastar para convertirle en un buen crítico ni en un buen musicólogo.

Ya en 1972 Francisco Ayala veía “sano” que desapareciese “el mito” de la *literatura del exilio*, abstracción para él vacía de sentido: “ahora [...] cuando la producción de los exiliados empieza a ser conocida en su país de origen, ese brillo, ese prestigio de lo remoto ignorado, se va sustituyendo por el juicio acerca de las realidades literarias concretas” (cit. en J. Gracia, 2010, pp. 174 y 193). Una labor crítica que llega con mucho retraso a la musicología.

No quisiera acabar sin al menos aludir al desgarro del exilio. Reconocer el impulso profesional que supuso el exilio para algunos (porque para otros exilia-

50. El padre Donostia fue destinado por su orden capuchina a Francia entre 1936 y 1943, como otros sacerdotes partidarios del Partido Nacionalista Vasco. Anglés le encargó en 1943 que vaciase los cancioneros regionales publicados o inéditos en un fichero folclórico para el Instituto Español de Musicología (Ansorena, 2009).

51. Sobre las características y repercusiones de ambas vías véase Ramos (en prensa).

52. Algo que cambiará con las tesis doctorales en curso sobre Gerhard y la investigación que realiza J. A. Gómez Rodríguez sobre Torner. Por cierto que J. Gracia imaginó un Instituto de Musicología tan profesional como para contar entre sus investigadores a Martínez Torner (2006, p. 66). Ya hace falta imaginación.

dos no hubo tal impulso) no es tomar el exilio como el cambio de un departamento a otro en una misma empresa o como una negociación entre comerciantes. Concluiré pues con una historia que narra (mucho mejor) Javier Cercas, a quien se la contó un pariente de los protagonistas. Éstos eran dos españoles que vivían en un pueblecito mexicano. Habían sido muy amigos pero llevaban décadas sin hablarse porque tomaron partido por los bandos opuestos al estallar la Guerra en España. Cuando uno de ellos se sintió ya en la hora de la muerte, hizo llamar al otro. Al llegar, éste dijo “Supongo que me habrás hecho venir hasta aquí para que nos reconciliemos”. Pero la respuesta fue: “Nada de eso. Te he hecho venir para que me cantes una canción”. Y es que el otro español era el único en los alrededores que sabía tocar aquel pasodoble que pedía el moribundo, *Suspiros de España*, y que tan extraño sonó a los familiares mexicanos (2006, pp. 60-62).

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, D.: “‘A breathtaking adventure’: Gerhard’s music education under Arnold Schönberg”, *Proceedings of the 1st International Roberto Gerhard Conference*. Huddersfield: CeReNeM - University of Huddersfield, 2010, pp. 9-21. [Acceso online: <http://www2.hud.ac.uk/roberto-gerhard-archive/downloads/ALONSO.pdf>].
- Abellán, J. L.: “El erasmismo de Luis Vives” en Ijsewijn, J. y A. Losada (eds.): *Erasmus in Hispania Vives in Belgio. Acta Colloquii Brugensis 1985*, Lovaina: Peeters, 1986.
- Anglés, H., y J. Romeu Figueras: *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, Barcelona: Instituto Español de Musicología. Vol. I Polifonía Religiosa. 2ª. Edición, 1960.
- Anglés, H.: *Gloriosa contribución de España a la Historia de la Música Universal*, Madrid: C.S.I.C., 1948.
- Anglés, H.: *La Música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio, facsímil, transcripción y estudio crítico*, Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona. Biblioteca Central, 3 vols, 1943-1964.
- Anglés, H.: “La musique juive dans l’Espagne medievale”, *Yuval. Studies of the Jewish Music Reserarch Center*. Jerusalén, 1968, 48-64. Incluido en: *Scripta Musicologica*. López Calo, J. (ed.), Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1976, vol. III: pp. 1.299-1.319.
- Ansorena Miranda, J. L.: “Aita Donostia”, [en línea], *Aunamendi Eusko Entziklopedia* (2009) <<http://www.euskomedia.org/aunamendi/108935>> [Consulta: 21/08/2010].
- Apel, W.: “La música en las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio by Higinio Anglés” *Speculum* 22, 3 (1947), 458-460.

- Apel, W.: *The History of Keyboard Music to 1700*, Indianapolis: Indiana University Press, 1972.
- Aviñoa, X.: *Jaume Pabissa: un estudi biogràfic i crític*, Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1996.
- Aviñoa, X.: “Músics desplaçats” *Revista Musical Catalana*, 108 (2000), 35-37.
- Bal y Gay, J. (ed.): *Treinta Canciones de Lope de Vega puestas en música por Guerrero, Orlando de Lasso, Palomares, Romero, Company, etc. y transcritas por Jesús Bal. Con unas páginas inéditas de Ramón Menéndez Pidal y Juan Ramón Jiménez (1635-1935). ‘Residencia’ Revista de la Residencia de Estudiantes. Número Extraordinario en Homenaje a Lope*, Madrid: 1935.
- Bal y Gay, J.: *Chopin*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1973 [1949].
- Bal y Gay, J.: “Chopin innovador” *Nuestra Música*, IV, 16 (1949a), 267-289.
- Bal y Gay, J.: “El Nacionalismo y la música mexicana de hoy”, *Nuestra Música*, IV, 14 (1949b), 107-113.
- Bal y Gay, J.: “Un nuevo diccionario de música. Otto Mayer-Serra: ‘Breve diccionario de música’. Editorial Leyenda, México, 1948”, *Nuestra Música* IV, 15 (1949c), 220-228.
- Bal y Gay, J. y R. García Ascot: *Nuestros trabajos y nuestros días*, Madrid: Fundación Banco Exterior, 1990.
- Bal y Gay, J.: *Tientos*, La Coruña: Castro, 2006.
- Cancionero de Upsala. Introducción, notas y comentarios de Rafael Mitjana. Transcripción musical en notación moderna de Jesús Bal y Gay. Con un estudio sobre “El Villancico Polifónico” de Isabel Pope*, México: El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 1944.
- Capella, M. L. y T. Mena (coords.): *La llama doble: La música en México y el exilio español*, Madrid: Instituto de México en España, 2001.
- Cercas, J.: *La verdad de Agamenón. Crónicas, artículos y un cuento*, Barcelona: Tusquets, 2006.
- Carredano, C.: “La llama doble: crónica de un encuentro musical” en Capella, M. L. y T. Mena (coords.): *La llama doble: La música en México y el exilio español*, Madrid: Instituto de México en España, 2001a.
- Carredano, C.: “Obras musicales del exilio”, en Capella, M^a L. y T. Mena (coords.): *La llama doble: La música en México y el exilio español*, Madrid: Instituto de México en España, 2001b.
- Calderón, C.: *Matilde de la Torre y su época*, Madrid: Tantin, 1984.
- Casal Chapí, E. “Música en la guerra”, Manuel de Falla. *Hora de España* XV (1938), Barcelona, 95-96.
- Castro, A.: “El movimiento científico en la España actual” en Castro, A.: *De la España que aún no conocía. vol. II*, México: Finisterre, 1972. Publicado ori-

- ginalmente en italiano en *La Rassegna*, XXVII, 4, Nápoles 1919 y en alemán en *Spanien*, II, Hamburgo, 1920.
- Chase, G.: *La música de España. Vertida al castellano por el maestro Jaime Pabissa*, Buenos Aires: Hachette, 1943 [1941].
- Chase, G.: "Spanish Musicians since de Civil War", *The Musical Times* 80, 1157 (Jul., 1939), 499-500.
- Chase, G.: *The Music of Spain. Second revised edition*. New York: Dover, 1959.
- Cruz, J.: "Obituario: Juan Marichal, el hombre que reivindicó a Manuel Azaña" *Diario El País* 10/08/2010.
- Deniz, G.: "Recordación de Otto Mayer Serra" *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*, IX, nº 35 (1990).
- Devoto, D.: "Panorama de la Musicología Latinoamericana", *Acta Musicologica*, 31, 3/4 (Jul.-Dec., 1959), 91-109.
- Diego, G., J. Rodrigo y F. Sopena: *Diez años de música en España*, Madrid: Espasa Calpe, 1949.
- Díaz Marcos, A. M.: "El periódico neoyorquino La voz (1937-1939): Prensa y literatura frente al franquismo", en Fernández Insuela, A. (ed.): *Sesenta años después. El exilio literario asturiano de 1939. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de Oviedo*, Oviedo: Universidad, 2000.
- Español Bouché, L.: "Oscar Esplá: la música en el exilio" *Ateneístas Ilustres*, Madrid: Ateneo Científico Artístico y Literario de Madrid, 2004.
- Gallego, A.: "Música i exili." *Revista Musical Catalana*, 108, (2000), 32-34.
- Gan Quesada, G.: "Espada y pluma conformes... Compromiso político y perspectiva estética en los escritos de Vicente Salas Viu durante la Guerra Civil española", en Nagore Ferrer, M., L. Sánchez de Andrés y E. Torres (coords.) *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*, Madrid: ICCMV, 2009, pp. 157-174.
- Gomarín Guirado, F.: "La 'Danza de las Lanzas' y su transformación a partir de Matilde de la Torre", *Revista de Folclore* 65 (1986), 167-172.
- Gracia, J.: *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España*, Barcelona: Anagrama, 2004.
- Gracia, J.: *Estado y Cultura. El despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo, 1940-1962*, Barcelona: Anagrama, 2006.
- Gracia, J.: *A la intemperie. Exilio y cultura en España*, Barcelona: Anagrama, 2010.
- Guerra, V.: "Música y masonería a propósito de Eduardo Torner" *Mundo clásico*. Publicado el 15/07/2005 <http://www.mundoclasico.com/2009/documentos/doc-ver.aspx?id=dcd82d07-5428-48e7-81d2-6e30e93187e4> [Consulta: 08/10/2010]
- Heine, Ch.: "El magisterio de Conrado del Campo en la Generación del 27: el caso de Salvador Bacarisse y Ángel Martín Pompey", en Suárez Pajares, J. (ed.):

- Música española entre dos guerras 1914-1945*, Granada: Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, 2002, pp. 97-132.
- Hess, C. A.: *Manuel de Falla and Modernism in Spain, 1898-1936*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 2001.
- Homs, J.: "Robert Gerhard", en Casares, E. (comp.): *La música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca. Catálogo de la exposición*, Madrid: Ministerio de Cultura, 1986, pp. 125-138.
- Junquera, N.: "El PSOE rectifica 63 años después" *Diario El País*, 24-10-2009.
- Letelier Lecuona, A.: "Editorial: Vicente Salas Viu" *Revista Musical Chilena* 102, XXI (1967) 3-7.
- López Chavarri Marco, E., R. Díaz Gómez, y V. Galbis López (eds.), *Correspondencia*, Valencia: Generalitat Valenciana, 1996.
- Madrid, A.: *Sounds of the modern nation: music, culture and ideas in post-revolutionary Mexico*, Philadelphia: Temple University Press, 2008.
- Martínez del Fresno, B.: "Realidades y máscaras en la música de la posguerra", en Henares Cuéllar, L. I., et al. (coords.) *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956): actas del congreso*, Vol. 2. Granada: Universidad de Granada, 2001.
- Martínez Sierra, M.: *Una mujer por caminos de España*, Madrid: Castalia, 1989 [1952].
- Martínez Sierra, M.: *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración*, Ed. de A. Blanco. Valencia: Pre-textos, 2000 [1953].
- Martínez Torner, E. y J. Bal y Gay: *Cancionero gallego*, Estudio crítico de C. Villanueva. Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2007 [facsimil de la edición de 1973].
- Mayer-Serra, O.: "Musical Life in Catalonia", *The Musical Times* 76, 1107 (1935), 415-416.
- Mayer-Serra, O.: *Cançoners revolucionari internacional*, Barcelona: Comisariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya, Secció de Música. 2 vols, 1937. Hubo otra una edición en Barcelona de las Publicaciones Antifascistas Cooperativas Obreras de Distribución P.A.C.O.D.
- Mayer-Serra, O.: *Panorama de la Música Mexicana desde la Independencia hasta la Actualidad*, México: El Colegio de México, 1941.
- Mayer-Serra, O.: "Music Made in Mexico", *The Rotarian* January, (1942), 29-30.
- Mayer-Serra, O.: "Falla's Musical Nationalism", *The Musical Quarterly*, 29,1 (1943), 1-17.
- Mayer-Serra, O.: *Música y músicos de Latinoamérica*, México: Atlante, 1947.
- Muguerza, J.: "Adolfo Sánchez Vázquez: filósofo español en México, filósofo mexicano en España" en Vargas Lozano, G. (ed.) *En torno a la obra de Adolfo*

- Sánchez Vázquez*, México: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de México, 1995.
- Muñiz Huberman, A.: “Exilios olvidados: Los hispanomexicanos y los hispano-judíos” en Aznar Soler, M. (ed.): *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*, Sevilla: Renacimiento, 2006, pp. 99-112.
- Pahissa, J.: *Sendas y cumbres de la música española*, Buenos Aires: Librería Hachette, 1955.
- Parralejo Masa, F.: “Hacia la tercera España: Nazismo y antisemitismo en la crítica musical española durante la II República” comunicación leída en el Seminario *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*, Universidad Complutense de Madrid, 2008.
- Querol Gavaldá, M.: “Introducción”, en AA.VV. M. Querol Gavaldá (ed) *La música española en torno a 1492*. Vol. I: Antología polifónica práctica de la época de los Reyes Católicos, Granada: Diputación Provincial, 1995.
- Rabaseda y Matas, J.: *Jaume Pahissa. Un cas d'anàlisi musical. Tesi doctoral*, Universitat Autònoma de Barcelona. Departament d'Art, 2006.
- Ramos López, P.: “La historiografía musical en España 1913-1953”, en Bombi, A. (ed.) *La historiografía musical en la época de Vicent Ripollés*, Valencia: Institut Valencià de la Música, en prensa.
- Salas Viu, V.: “Chopin y las dos caras del Romanticismo”, *Nuestra Música*. IV, 16, (1949), 250-275.
- Salas Viu, V.: *Chopin y las dos caras del romanticismo*, Santiago de Chile: Universidad de Chile, 1949.
- Salazar, A.: “La música en la Edad Homérica” *Anuario Musical* VI (1951), 107-154.
- Salazar, A.: *La música como proceso histórico de su invención*, México: Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 1967, [1950].
- Salazar, A.: *La música de España*, Madrid: Espasa-Calpe, 1972 [1953].
- Salazar, A.: “La musique espagnole. [XXième siècle]”, en Roland-Manuel (dir.), *Histoire de la Musique. II. Du XVIIIe siècle à nos jours. Encyclopédie de la Pléiade*, Paris: Gallimard, 1963.
- Salazar, A.: *Epistolario 1912-1958*, ed. de C. Carredano Madrid: Fundación Scherzo, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 2008.
- Samper, B.: “El folclore català i l'obra del ‘Cançoner Popular de Catalunya’” *El Poble Català*, 19 y 20 (julio y agosto de 1943) México. Reimpreso en *Estudis sobre la canço popular*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994.
- Santoja Gómez, G.: “César Arconada: Bio-bibliografía”, *PITTM Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 47, (1982), 5-57.
- Schaal, R.: *Verzeichnis deutschsprachiger musikwissenschaftlicher Dissertationen, 1861-1960*. Tomo 1. Kassel: Bärenreiter, 1963.

- Suárez Pajares, J.: “Jesús Bal y Gay en el problema de su Generación”, *Xornadas sobre Bal y Gay*, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 2003, pp. 139-148.
- Suárez Pajares, J.: “Joaquín Rodrigo en la vida musical y la cultura española de los años cuarenta. Ficciones, realidades, verdades y mentiras de un tiempo extraño”, en Suárez Pajares, J. (ed.): *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2005.
- Subirá, J.: *Los españoles en la Guerra de 1914-1918, Memorias y diarios. Recopilación glosada. vol. I*, Madrid: Patronato de voluntarios españoles, Ed. Pueyo, [1920].
- Subirá, J.: *Historia de la música teatral en España*, Barcelona: Lábor, 1945.
- Subirá, J.: *Historia de la Música Española e Hispanoamericana*, Barcelona: Salvat, 1953.
- Tabori, P.: *The Anatomy of Exile*, London: Harrap, 1972.
- Trueba Mira, V.: “El exilio desde Asturias: *Mares en la Sombra* de Matilde de la Torre”, en *La literatura del exilio republicano de 1939 sesenta años después. Actas del II Congreso Internacional (Bellaterra 1999)*, Vol. 2, Barcelona: Gexel, 2000, pp. 481-489.
- Varela de la Vega, J. B.: “Algunos recuerdos mejicanos de Jesús Bal.” *Xornadas sobre Bal y Gay*, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 2003, pp. 93-104.
- Vega Pichaco, B.: “‘Muy moderna y nada siglo XIX’: la revista Musicalia ante el debate de la modernidad”, en Cascudo, T. y M. Palacios (ed.): *Los señores de la crítica: periodismo musical en Madrid durante la primera mitad del siglo XX*, Sevilla: Doble J, 2011, pp. 125-153.
- Vega Pichaco, B.: “María Muñoz de Quevedo: un puente entre España y Cuba durante la Edad de Plata” en Nagore, M., L. Sánchez de Andrés y E. Torres (eds.) *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*, Madrid: ICCMU, 2009. pp. 389-400.
- Villanueva Abelairas, C.: “El encuentro epistolar de dos músicos gallegos: Jesús Bal y Gay y Enrique X. Macías” en Alonso, C., C. J. Gutiérrez y J. Suárez Pajares (eds.): *Delantera de paraíso. Estudios en homenaje a Luis G. Iberní*, Madrid: ICCMU, 2009.

YOLANDA MORENO Y LAS MUSICÓLOGAS PIONERAS MEXICANAS: SU CONTRIBUCIÓN AL PROCESO IDENTITARIO NACIONAL DESDE LA VISIÓN DE LA MÚSICA EN LA INDEPENDENCIA MEXICANA

Carmen Cecilia Piñero Gil
IES El Burgo de Las Rozas, Madrid
Universidad Autónoma de Madrid

En la narración de la historia de la música mexicana realizada por musicólogos e historiadores en el siglo XX destacan tres mujeres que, por diversas razones, constituyen un referente en la historiografía y musicología mexicanas: Alba Herrera (1885-1931), Esperanza Pulido (1906-1991) y Yolanda Moreno (1937-1994)¹. Las visiones que estas tres investigadoras proyectan respecto a la Independencia de México, momento clave en la historia de aquel país en relación con la construcción del concepto identitario nacional, constituyen, sin duda, una interesante aportación en el campo musical. En especial, destaca la musicóloga Yolanda Moreno Rivas (1937-1994) quien realizó una notable contribución en el campo del análisis del fenómeno nacionalista en la música mexicana del siglo XX.

El quehacer musicológico de Moreno Rivas merece ser reconocido por la claridad y solidez de su discurso, vertido principalmente en tres obras -*Historia de la Música Popular Mexicana*, *Rostros del Nacionalismo en la Música Mexicana* y *La Composición en México en el siglo XX*- las cuales conforman una sobresaliente aportación. Asimismo, la figura de Yolanda Moreno Rivas debe ser reivindicada, como las de Alba Herrera y Esperanza Pulido, desde posiciona-

1. Véase L. Saavedra (2000).

mientos con perspectiva de género como parte de una genealogía de musicólogas cuyo trabajo no siempre ha recibido la proyección merecida. Genealogía de la que forman parte investigadoras musicales mexicanas entre las que debemos mencionar a Concepción Michel, Gloria Carmona, Consuelo Carredano, Leonora Saavedra, Corazón Otero, Leticia Armijo, Aurea Maya, Violeta Carvajal Ávila y Xochiquetzal Ruiz. Debemos nombrar, por otra parte, a aquellas de nacimiento no mexicano que en parte desarrollaron –como la española Matilde de la Torre– o desarrollan su quehacer en México: Clara Meierovich y Olga Picún, nacidas en Uruguay; Ileana Lourdes Gueche Hernández, de origen cubano; Lidia Guerverof Hahn, argentina; o Evguenia Roubina y Elena Kopylova, de origen ruso.

2010, año de grandes festejos en México, conmemoró el bicentenario del inicio de la lucha por la Independencia y el centenario de la Revolución mexicana. La Independencia –que fue llevada a cabo por los criollos mexicanos, considerados como pobladores de segundo orden por el régimen colonial español– se inicia en 1810 y concluye en 1821. En su primera fase, y bajo el liderazgo de personalidades como los sacerdotes revolucionarios Miguel Hidalgo y José María Teclo Morelos, se abole la esclavitud y se plantean leyes para mejorar la calidad de vida de sus habitantes más desfavorecidos, incidiendo en la adjudicación de tierras cultivables a los indios. Sin embargo, la culminación del proceso independentista será llevada a cabo en 1821 por las fuerzas conservadoras criollas –con el ejército *Trigarante*: Religión, Independencia y Unión– capitaneadas por el insurgente Vicente Guerrero y por el hasta entonces general realista Agustín de Iturbide, quien posteriormente será emperador mexicano.

Durante el período comprendido entre 1810 y 1821, así como en las décadas anteriores y posteriores a estas fechas, la música, como producto social e ideologizado que es, proyectó una realidad convulsa y crítica que significó la conclusión del período colonial y el nacimiento de un México independiente ansioso por definir la propia identidad nacional. Es precisamente este período histórico al que deseo referirme ya que, y concordando como veremos con la visión de la musicóloga Yolanda Moreno, la llamada escuela nacionalista mexicana del siglo XX constituye la culminación de un largo proceso de síntesis socio-cultural que tiene en la Independencia mexicana un punto de inflexión de especial significación histórica y musical.

ALBA HERRERA

La primera de las musicólogas que me interesa destacar es Alba Herrera y Ogazón, (México, D. F., 2 de febrero de 1885 - México, D. F., 1 de abril de

2. La información de este párrafo procede de (H. de Grial, 1973, p. 126) y (E. Pulido, 1991, pp. 27, 36 y 37) a no ser que se indique lo contrario.

1931)². Pianista, musicógrafa, docente y crítica musical. Es la primera musicóloga y crítica musical mexicana. Recibió sus primeras clases musicales de su hermana Judit y, al parecer, con apenas 7 años destacaba por su corrección como pianista. Recibió clases avanzadas de piano con Carlos J. Meneses, el cual la impulsó a realizar recitales, siendo de especial relevancia uno ofrecido en 1898 con 13 años. Al ingresar su profesor Meneses en el Conservatorio Nacional de Música, Alba Herrera se matriculó en esta institución de la que años más tarde sería profesora. Asimismo recibió orientaciones de su primo Pedro Luis Ogazón, de Alberto Villaseñor y del reconocido compositor Ricardo Castro. Siendo alumna de éste último ganó un piano de cola en un concurso. A raíz de diversos éxitos concertísticos, en 1907 y 1908, se postuló para una beca que le fue injustamente denegada lo cual la impulsó a defenderse por escrito, circunstancia ésta que la alentó a continuar escribiendo más tarde en el ámbito de la crítica y la crónica musicales³. Terminados sus estudios en México, se trasladó a Estados Unidos donde finalizó su formación en Nueva York con el certificado "B" en la Academia Virgil cuyo director, Kincaid Virgil, la consideraba como una de sus más destacadas discípulas (K. Bellinghausen, 2000, p. 277). Ya en México, entró en contacto con el afamado pianista Joseph Hoffmann quien le encomendó la traducción de su libro *La ejecución pianística* (G. Saldívar, 1992, p. 86)⁴, experiencia ésta que la impulsaría a redactar sus propias obras pedagógicas. También Alba Herrera destacó como intérprete, interviniendo en varios conciertos junto al Cuarteto Clásico Nacional. Con el relevante compositor Julián Carrillo presentó en 1919, y por primera vez en México, el ciclo completo de las diez sonatas para violín y piano de Beethoven ("Historia"), al tiempo que inició una exitosa gira por el interior mexicano junto al creador microtonal y a la Orquesta Sinfónica Nacional además del violinista italiano Sante lo Piore.

Tuvo una importante actividad en la vida de las instituciones musicales mexicanas. Así, la Sociedad de Alumnos de la Escuela Nacional de Música impulsó un programa de conferencias en el que participaban profesores universitarios y no sólo de la mencionada escuela. Alba Herrera ya había participado en esta clase de eventos desde muy joven, a partir de 1908, como conferenciante y pianista, en el seno de los Ateneístas (M. E. Aguirre Lora, 2006, p. 25). Igualmente, entre las actividades de esta investigadora cabe destacar, por ejemplo, su actuación durante la huelga estudiantil de 1929 que desembocaría

3. Hugo del Grial refiere que se trasladó a Europa en 1908. Creemos que es un error de este autor ya que contrastando la fuente de Esperanza Pulido y la del mencionado autor se ve que éste último ha sacado esta información de un error de lectura del texto de Pulido. (H. de Grial, 1973, p. 126).

4. Traducción de 1909 y edición de 1910 del libro de Hoffmann J.: *Piano playing with piano questions answered*, Dover Publications, 1976). Se trata de una recopilación de diversos escritos. Ésta edición es la de 1920 revisada por el propio pianista en 1936.

en la autonomía universitaria. En la Escuela Nacional de Música, Teatro y Danza, donde ella era docente, dos grupos se disputaban el poder. Uno de ellos encabezado por el director de la Escuela, Carlos Chávez, propugnaba crear con la Escuela un departamento autónomo, dependiente de la Secretaría de Educación Pública, mientras que el otro grupo, dirigido por Alba Herrera, el compositor y pedagogo Estanislao Mejía (1882-1967), y el compositor y pianista José F. Vázquez (1895-1961), deseaba mantener a la Escuela en el marco universitario. Ésta última fue la opción legalmente triunfante, aunque Chávez logró su objetivo cuando se segregó la Escuela respecto a la Universidad por acuerdo presidencial (J. M. Carrillo, 2006, pp.156-163). Con anterioridad Alba Herrera había sido firmante, junto a otros profesores⁵, de una carta fechada el 14 de diciembre de 1928 y dirigida al rector de la entonces Universidad Nacional de México (hoy UNAM) Antonio Castro Leal, -los estudiantes harían otra por cuenta propia- expresando respecto a la permanencia en el seno universitario: “Desde que, por buena suerte, el Conservatorio ha pasado a formar parte de la Universidad ha mejorado notablemente el ambiente moral y cultural de la Escuela” (M. E. Aguirre Lora, 2006, p. 8).

Alba Herrera había participado, por otra parte, en el Primer Congreso Nacional de Música de México, celebrado en septiembre de 1926, e impulsado por el entonces Secretario de Educación Pública, José Vasconcelos. Tal y como apunta Alejandro L. Madrid, una de las preocupaciones centrales de los organizadores del mencionado congreso era realizar una verdadera cruzada cultural dado que el pueblo mexicano, según sus convocantes se hallaba “incapacitado para poder apreciar la obra de arte y sus bellezas, por falta de cultura musical” (2007, p. 20)⁶. Al tiempo se denunciaba la necesidad de dignificar la música nacional que “no es sino el reflejo de la europea”, así como la urgencia de estudiar sistemáticamente el folclore mexicano (A. L. Madrid, 2007, p. 20)⁷. Alba Herrera -quien, y siguiendo a Alejandro La Madrid-, “se había impuesto la misión de diseminar la estética decimonónica europea entre los compositores e intérpretes mexicanos y en los salones de clases, tanto de niños como de adultos” (2007, p. 20) presentó un trabajo en el congreso que bajo el título “La cultura del músico mexicano” denunciaba la necesidad de que compositores e intérpretes mexicanos recibieran una educación equilibrada. (A. L. Madrid, 2007, p. 20). Refiriéndose al sistema de enseñanza de su época Herrera añadía que “el fin supremo de nuestras escuelas oficiales de

5. Además de Alba Herrera firmaron la mencionada misiva Estanislao Mejía, Consuelo Escobar de Castro, Ana María Charles, José Rocabrana y Carlos Castro.

6. *Convocatoria, bases y reglamento del Primer Congreso Nacional de Música*, p. 3. Citado en A. L. Madrid (2007), p. 20. Este artículo fue publicado el año anterior en inglés: A. L. Madrid (2006).

7. *Convocatoria, bases y reglamento del Primer Congreso Nacional de Música*, p. 3. Citado en A. L. Madrid, 2007, p. 20.

arte es hacer a la nación más refinada, inteligente y culta” (A. L. Madrid, 2007, p. 21). Tal y como refiere Ricardo Miranda, Alba Herrera aspiraba a “hacer de la música, como en los alciónicos tiempos de Platón y Aristóteles, una fuerza movilizadora, un estímulo mental, una agencia para el desarrollo de movimientos elevados” (2001, p. 177). Por su parte, Alejandro La Madrid nos narra respecto a la postura de Herrera, que esta investigadora formaba parte de aquellos que dentro del comité organizador del congreso intentaban utilizar el foro para continuar con los proyectos europeístas que habían defendido por más de una década. Frente a ellos, otra parte del comité, en general con componentes más jóvenes, deseaba renovar el panorama musical, alejándose de posiciones oficialistas, enfatizando en el folclore mexicano, elemento que, según ellos, aportaría a “la labor nacionalista, ante todo, personalidad” (2007, p. 20)⁸. Las ideas que Herrera defendió en el congreso, ya habían sido expuestas por ella en 1913 en una conferencia organizada para la Universidad Popular Mexicana. En dicha conferencia, bajo el título “Las condiciones de la música en México”, acusaba al público mexicano de considerar a la música un simple ornamento y un placer insignificante, siendo dicha consideración la responsable según esta investigadora, de las deficiencias educativas de los músicos (A. L. Madrid, 2007, p. 21). Nos narra La Madrid que Herrera y Ogazón partía de la concepción idealista shopenhaueriana, identificando la “música” con la música académica de tradición occidental, corpus cultural indispensable de la gente civilizada... Según ella “[...] no sabemos lo que somos; nadie sabe su origen, su destino, sus capacidades y posibilidades, sus aptitudes... Mas la música nos revela todo esto, y por medio de esa revelación, nos estimula a realizar heroicos esfuerzos para vivir nuestra verdadera vida” (2007, p. 21). Alba Herrera considera que la finalidad de la educación musical en México debe ser el elevar al músico mexicano al nivel del europeo. Para La Madrid, Alba Herrera y otros colegas concebían la cultura no como “algo que la gente creara en la vida cotidiana sino un estatus al que se debía tratar de llegar y, por lo tanto, al enfatizar en la cultura europea socavaban el valor de las manifestaciones locales que no operan bajo los criterios de la «alta cultura» europea”, siendo el mencionado congreso un espacio para la legitimación hegemónica del discurso modernizador ilustrado (2007, p. 21).

Esta activa mujer, destacó también como crítica musical, publicando en *Tiempo*, *El Mundo*, *Ilustrado*, *El Diario*, *La Tribuna*, *Revista de Revistas*, *El Globo*, *El Universal* y *El Universal Ilustrado*, entre otros (H. de Grial, 1973, p. 126).

8. *Convocatoria, bases y reglamento del Primer Congreso Nacional de Música*, p. 3. Citado en A. L. Madrid, 2007, p. 20.

En 1917 publicó Alba Herrera y Ogazón *El arte musical en México*, obra encargada de la Dirección General de Bellas Artes, organismo que recomendó su lectura en las escuelas (H. de Grial, 1973, p. 126). Es igualmente autora de otros escritos como *Puntos de vista* (1920) (G. Saldívar, 1992, p. 98) –serie de ensayos de crítica musical que tuvieron gran éxito– (H. de Grial, 1973, p. 126), *Historia de la música* (1931) (G. Saldívar, 1992, p. 169)⁹, *Mosaicos musicales* –libro de crónicas musicales (H. de Grial, 1973, p. 126)–, *De mis boras errabundas* –libro de reflexiones sobre la música, ensayos y datos autobiográficos (H. de Grial, 1973, p. 126)– “La música y sus condiciones en México” (A. Herrera y Ogazón, 1913), “La cultura del músico mexicano” (A. Herrera y Ogazón, 1913), “Bailes regionales de México” (G. Saldívar, 1992, p.118). Igualmente y junto a María Caso, es la autora de una “Breve historia de la fundación de la Facultad de Música” (1930), obra realizada con motivo del primer aniversario de la Escuela Nacional de Música (A. Herrera y Ogazón y M. Caso, 1930) y que junto a la realizada en 1947 por Jesús C. Romero –director interino de dicha escuela durante el periodo de 1957-1958– son las únicas historias existentes (M. E. Aguirre Lora, 2006, p. 19)¹⁰.

El arte musical en México (A. Herrera y Ogazón, 1917) de Alba Herrera y Ogazón es un referencial trabajo no sólo por la fecha de su publicación, 1917, sino por el hecho de constituir el testimonio musical y musicológico de una personalidad en una época de gran trascendencia para la conformación del concepto identitario en el campo musical de la nación mexicana del siglo XX. El hecho de que su autora viviera en una época crucial de la evolución musical de México del siglo pasado hace que la concepción y narración que realiza de la historia musical mexicana sean valiosas fuentes para comprender los derroteros de la historiografía en el México de aquel momento.

Karl Bellinghausen –autor de la entrada de Alba Herrera en el *Diccionario de la Música española e hispanoamericana*, la cual, por cierto, no refiere su faceta como docente– admite el valor histórico y testimonial de *El arte musical en México* al puntualizar que es quizás la primera historia de la música mexicana al tiempo que plantea su escaso rigor científico por haber sido parte la autora –a la que concede atinadas críticas musicales– del movimiento musical de la época del Porfiriato (2000, p. 277). Lo que este autor no realiza es una crítica que encierre la necesaria perspectiva histórica del momento vital de Alba Herrera y de su propia condición de mujer: el hecho de que esta extraordinaria mujer se lanzara a realizar una historia de la música mexicana es toda una proeza. Es más, *El arte musical en México* es citado y tomado como fuente por diversos y reconocidos autores a la hora de referenciar la historia musical mexicana. Así lo

9. Editado por la UNM.

10. Véase J. C. Romero, 1947.

hacen, por ejemplo, Dan Malmström en su *Introducción a la música mexicana del siglo XX* (2004)¹¹, o Alejandro La Madrid en su *Sounds of the Modern Nation* (2009, pp. 61-62).

Herrera realiza un recorrido histórico desde la música precortesiana hasta su momento vital. En *El Arte musical en México*, y como denuncia años más tarde Esperanza Pulido, nos muestra la carencia de una verdadera visión para apreciar la música de su época, carencia que es consecuencia, siguiendo a Pulido, de la “desorganización en la que recibió su educación musical” (1991, p. 37). Llama la atención, sin embargo, que Pulido califique de “obrita” a *El arte musical en México* de Herrera y que, además defina la pluma de esta autora como “recia y viril”, proyectando pues una revalorización de lo masculino frente a lo femenino en un texto, el de Pulido, que es precisamente sobre la mujer mexicana en la música (1991, p. 37).

Por su parte, para Carlos Chávez Alba Herrera en un primer momento reflejaba el pensamiento generalizado del ambiente musical mexicano en el que los árbitros musicales del momento “seguían aferrados al romanticismo galo... y solo admitían a los compositores consagrados” (E. Pulido, 1991, p. 37). Esa concepción histórica de Alba Herrera tuvo, lógicamente, distintos momentos cronológicos que, si bien en un primer momento y en publicaciones como en *Puntos de vista* (E. Pulido, 1991, p. 37) implicaron un posicionamiento contrario ante lo que era la vanguardia (Debussy, Satie, Stravinsky o Casella), luego se vio modificado en su *Historia General de la música* (E. Pulido, 1991, p. 37).

Herrera nos anuncia que la música precolombina, entregada como la de “otros pueblos primitivos a las ignorancias y los excesos de una infancia indisciplinada” (1917, p. 9), había sido ahogada por la invasión española al realizar una violenta dominación material y una no menos violenta dominación moral (1917, p. 17). Alba Herrera desarrolla un discurso de revalorización del indio y de anti-españolismo a lo largo de la descripción que nos hace de la conquista musical en Nueva España. Nos dice Alba Herrera que es posible que la musa musical indígena enmudeciera pronto, conservándose el indio puro, en general, taciturno, desconfiado y sombrío, y en el que la “tristeza es atávica, parece rumiar, en silencio antiguas e incurables amarguras” (1917, p. 21). Por su parte, y respecto al mestizo -representante, según ella, de las dos razas confundidas- nos dice que es diferente:

es agudo, parlanchín, jactancioso, encuentra aceptable una vida de holganza bajo el sol y tiene irresistibles tendencias a cantar: canta cuando está alegre, cuando está triste, cuando está enamorado... pero sobre todo, cuando se ha excedido en sus libaciones favoritas (1917, p. 21).

11. De hecho en el capítulo que este autor dedica a los antecedentes históricos y al período comprendido entre 1810 y 1928 una de las fuentes a la que más recurre es al libro de Alba Herrera.

Alba Herrera nos explica en referencia al mestizo que la tristeza del indio y la vivacidad de español han producido un término medio,

una nueva entidad humana cuyo rasgo sobresaliente es la facultad epigramática; la ingeniosa e inagotable verba ibérica reaparece en el mestizo bajo la forma de una facilidad de improvisación métrica y una oportunidad en el decir –especialmente en la sátira y el chiste mordaz– que pueden calificarse de maravillosas (1917, p. 21).

Para Alba Herrera

la melancolía india se encuentra diluida en un optimismo pendenciero e impetuoso; pero queda de ella la dosis suficiente en la sangre del mestizo para originar efusiones líricas realmente conmovedoras y cantares que pueden pasar, no pocas veces, por notables ejemplos de expresión poética (1917, p. 21).

Esta descripción que nos ofrece la autora proyecta su concepción de que las capacidades musicales y culturales de una raza se transmiten de forma genética, muestra de su visión organicista de la historia y de la cultura.

En cuanto a su concepción del momento de la Independencia, Alba Herrera nos recuerda que en 1806 se cantó en México por primera vez la ópera de Paisiello¹² *El Barbero de Sevilla*, ópera acogida con éxito “revelador de las innatas facultades de nuestro público, incultura o ignorancia aparte, para apreciar la música genuina. Desgraciadamente no abundaron los “acontecimientos artísticos” de este jaez” (1917, p. 32). Herrera nos remite a fuentes epistolares que reflejan una pobre vida musical en estos comienzos del XIX añadiendo que “la única nota consoladora consiste en la alusión a las “Tonadillas nuevas y peculiares del país” dato que indica la existencia, ya reconocida, de la música popular mexicana” (1917, p. 33). Estas palabras implican la valoración positiva de las mencionadas tonadas peculiares mexicanas por parte de Alba Herrera que contrasta con la apuntada clara inclinación de esta estudiosa hacia el modelo musical europeo como paradigma. La autora va desgranando fuentes que refieren la presencia de músicas novohispanas como indicadores de lo que sería más tarde germen importante en la conformación de la música mexicana del XIX. A finales del XVIII y principios del XIX, con una España sumergida en un momento histórico de profunda crisis sociopolítica, la Iglesia no suponía ya el brillante marco musical de antaño lo que implicó un empobrecimiento en la formación de los compositores e intérpretes en Nueva España, a la par que un paulatino auge de la música profana y en especial del teatro lírico, que llevaba, por otra parte, aparejada la existencia de agrupaciones instrumentales más o menos amplias. La tonadilla escénica española de gran éxito en tierras americanas fue “el caballo de

12. Herrera escribe el apellido como Paesiello.

Troya” en el que se introdujeron los “sonecitos del país”, tonadilla que, asimismo había sido el escaparate de bailes y músicas españolas prontamente asimilados por el público novohispano. Esos aires o sonecitos del país –en especial el jara-be– constituían la debilidad de los espectadores del teatro lírico en Nueva España y poco a poco fueron ligadas a actitudes independentistas por parte de los criollos, tanto nobles como comerciantes y terratenientes. Los criollos llevaban largo tiempo en contacto con estas músicas que se tocaban y bailaban en los territorios novohispanos a pesar de las sucesivas censuras y prohibiciones tanto de la Iglesia católica como de las autoridades civiles virreinales.

Cuando Alba Herrera se refiere a la “conflagración nacional de 1810” la concibe como un momento de despertar de conciencias al asegurar que “la inspiración musical mexicana sólo empezó a tomar seriedad después del tremendo terremoto de la independencia” (1917, p. 39). Comenta Herrera que este momento histórico convulso no contribuyó a activar el movimiento artístico del país, agravando los males que pesaban ya sobre los habitantes de México a raíz de la invasión napoleónica de España (1917, p. 37). Una vez consumada la Independencia continuaron difíciles tiempos para la nueva nación. Alba Herrera confiesa que ante la lectura de esta página de la historia mexicana “parece que un concierto de sensaciones violentas resuena dentro del espíritu... Y en esa terrible sinfonía de gritos de pavor y de triunfo... la dulce voz euterpiana apenas se puede percibir de tiempo en tiempo” (1917, p. 39). Herrera, con esta retórica propia de la época, nos habla de la afición infatigable a la música que hizo prodigios en estas circunstancias, siendo la figura de José Mariano Elízaga (1786-1842) el referente máximo de la realidad musical mexicana (1917, p. 40).

Siguiendo con su narración, Alba Herrera nos relata la fundación de diversas instituciones musicales organizadas y de la actividad de los músicos post-independencia proyectando una visión idealizada de sus protagonistas en concordancia con el paradigma del héroe romántico que lucha y triunfa ante la adversidad. Reconoce, sin embargo, que el público mexicano estaba ávido por ayudar a estos “trabajadores musicales de la época” (1917, p. 41; E. Pulido, 1991, p. 31), habiendo aclarado previamente su acuerdo con las palabras del autor de *El Capital* cuando nos dice “bien ha dicho Marx que el arte es siempre y en todas partes, la confesión secreta y a la vez inmortal de su tiempo” (1917, pp. 23-24).

ESPERANZA PULIDO

Esperanza Pulido (Zamora, Michoacán, 1906 - Ciudad de México, 19 de enero de 1991) fue una destacada pianista, periodista, maestra y musicóloga (A. Tovar Ramírez, 1999). Nacida en Michoacán e instalada en la capital desde muy niña, comenzó a corta edad sus estudios musicales de forma privada para luego ingresar en el Conservatorio Nacional. Posteriormente realizó estudios en una acade-

mia particular dirigida por el maestro Antonio Gomezanda en la que se graduó como concertista de piano bajo un tribunal formado por Julián Carrillo, Salvador Ordóñez y Anita Aceves (A. Tovar Ramírez, 1999). Desarrolló una incipiente carrera pianística hacia finales de la segunda década del XX incluyendo el repertorio de América Latina, lo que ya anunciaba su especial vocación como latinoamericanista, vocación que se vería proyectada en su labor musicológica y en su crítica musical. Así lo demuestra, por ejemplo, su trabajo “La musicología y la crítica musical como medio de enlace entre los críticos de la América Latina” de 1983 (E. Pulido, 1983).

Esperanza Pulido residió en Filadelfia y Nueva York entre 1926 y 1941. Fue profesora en los años 30 en la New York School of Music, y en el Conservatorio Nacional de Música, donde además de su cátedra de piano, impartió historia y metodología de la crítica musical. También fue concertista en Bellas Artes. Entre 1945 y 1948 estudia en Francia musicología en el marco de la primera promoción de becarios mexicanos enviados a París tras el término de la Segunda Guerra Mundial (A. Tovar Ramírez, 1999). En París se formó como etnomusicóloga con André Schaeffner, entonces director de música del Museo de Hombre. En la faceta de crítica musical, comenzó su andadura desde la estancia en Nueva York y, a instancias de Estanislao Mejía, inició en México trabajos de cronista y crítica musical. Así, durante diez años –y sustituyendo a Adolfo Salazar de quien había sido ayudante– publicó artículos para revistas y periódicos de México como *Carnet Musical*, *Nuestra Música*, *Boletín de Música* (del Departamento de Música del INBA dirigido entonces por Luis Sandi), así como en la *Revista Musical Mexicana*, bajo la dirección de Gerónimo Baquéiro Fóster (A. León, 1999, p. 94). Igualmente, publicó en Estados Unidos, Francia, Checoslovaquia, Alemania, Argentina y Chile. Sus trabajos en los campos de la crítica y crónica musical constituyen hoy en día valiosas fuentes de la historia de la música mexicana. En 1968 Esperanza Pulido fundó la revista *Heterofonía* que es hoy en día una de las más prestigiosas publicaciones musicales mexicanas así como a nivel comparado, al tiempo que es la de mayor vida hasta el momento (J. Velazco, 2001, pp. 1.015-1.016). *Heterofonía* pasó en 1980 a ser órgano oficial del Conservatorio Nacional de Música (A. León, 1999, p. 94), institución en la que Esperanza Pulido fue profesora de piano. Esta revista fue financiada por su fundadora desde 1968 hasta 1985 (J. Velazco, 2001, p. 1.015). Pulido, tal y como nos narra Robert Stevenson, inició la costumbre de realizar sumarios de los artículos y noticias en inglés ampliando las posibilidades y aceptación de *Heterofonía* que pronto se vio respaldada por su inclusión en el norteamericano *The Music Index* (1999, p. 96). Esperanza Pulido fue, además, investigadora titular del Centro Nacional de Investigación Documentación e Información del Instituto Nacional de Bellas Artes. Falleció a causa de una embolia en 1991 cuando se encontraba inmersa en la redacción de sus *Memorias*. De esta mujer valiente, comprometida y siempre luchadora nos relata José Antonio Alcaraz un episodio realmente revelador. Estan-

do Pulido en Caracas como representante mexicana en un coloquio internacional, el compositor italiano Luigi Nono (1924-1990) se manifestó a favor de la guerrilla venezolana. Estas declaraciones supusieron su arresto y la posibilidad de sentencia a prisión perpetua. Pulido visitó a Nono en la cárcel y a su regreso a México se entrevistó con el presidente mexicano Echeverría, quien realizó gestiones diplomáticas que lograron la liberación del compositor italiano, el cual agradeció en persona, antes de regresar a Italia, la ayuda recibida por esta extraordinaria mujer que en esos momentos contaba con casi 80 años (J. A. Alcaraz, 1999, pp. 99-100). Entre sus numerosos reconocimientos destacar que el mexicano Premio Nacional de Periodismo en la especialidad de crítica musical recibe desde 1990 el nombre de *Premio Esperanza Pulido*.

Como investigadora, destaca por la cantidad y calidad de sus trabajos, además del nombrado *La mujer mexicana en la música* (1958). Tal y como apunta Jorge Velazco, Esperanza Pulido fue una precursora, ya que realizó labores musicológicas en un momento en el que esta disciplina todavía tenía que esperar a finales de los años 70 para adquirir un verdadero auge a pesar de la labor encomiable llevada a cabo por Alba Herrera de Ogazón, Jesús C. Romero, Vicente T. Mendoza, Adolfo Salazar, Jesús Bal y Gay, Otto Mayer-Serra, Gabriel Saldívar y Gerónimo Baquéiro Foster, entre otros (J. Velazco, 2001, p. 1015). Sin embargo, el epicentro visionario de Pulido fue, sin duda, *La mujer mexicana en la música*, como refería José Antonio Alcaraz (1999, p. 99). Por tanto, podemos decir sin temor a equivocarnos que esa obra de Pulido es a nivel de Latino América e incluso, a nivel comparado con otras geografías, una verdadera proeza musicológica en el ámbito de los estudios sobre las mujeres en música. Su preocupación musicológica en pro de la mujer la llevó a ser también pionera en poner públicamente el acento en la necesidad de reivindicar el conocimiento musicológico y auditivo de la música de las mujeres mexicanas del pasado. Así, y en la temprana fecha del 8 de julio de 1977, ofreció un recital pianístico en el Teatro del Ballet Folclórico de México incluyendo un *Vals* de la cantante y compositora mexicana Ángela Peralta (1845-1883) (J. A. Alcaraz, 1999, p. 100).

Como compositora, Esperanza Pulido, nos deja algunas obras de juventud -unas piezas pianísticas de los años 20: *Scherzino* y *Danza michoacana* (J. Velazco, 2001, p. 1016)- tras las cuales abandonó la actividad compositiva.

En *La mujer mexicana en la música* (1958) Pulido realiza un verdadero ejercicio de historia social de la música frente a la tradicional descripción de grandes nombres y obras maestras adecuadas al canon de la música académica occidental patriarcal. Pulido concuerda con Alba Herrera en que ya a fines del siglo XVIII la agudización de la decadencia española se ve reflejada en tierras americanas. Así, nos anuncia que lo más serio que se ofrecía al público mexicano eran, por ejemplo, veladas como la del 25 de octubre de 1803 en el Coliseo Nuevo -inaugurado en 1753-, con la representación del *Fanatico Burlato* de

Cimarosa, anunciado como *El Filósofo Burlado*. También comenta que el público estaba aclimatado a zarzuelas, follas, tonadillas y seguidillas (1991, p. 28). Igualmente, Pulido refiere que en las zonas costeras novohispanas ya existía un sincretismo cultural dado que las convivencias de negros y mestizos comenzaron a producir un folclore musical que ella califica de pintoresco, apuntando que en el altiplano se amestizaron el romance español -transformado en corrido- así como los bailes populares españoles entre los que destacaron las seguidillas. Incluso nos apunta Pulido que el famoso *Cielito lindo* es una muestra típica de esta clase de folclore importado y aclimatado a tierras mexicanas (1991, p. 29). Pulido no duda en aseverar que al iniciarse el movimiento de Independencia la situación de la música en México era realmente triste, siendo 1806 el año en el que apenas se comenzaban a cantar óperas en el Coliseo Nuevo, foro al que se unieron en 1822 el Teatro de los Gallos, y a partir de 1825, el Jardín de la Plaza de la Cruz (1991, p. 31). Pulido hace referencia a la fundación de una Sociedad Filarmónica a cargo de Mariano Elízaga (1991, p. 34), así como a la presencia en México de Manuel García con su compañía que incluía a su hija Paulina García -más tarde conocida como Pauline Viardot-, y que estrenarían el rossiniano *Barbero de Sevilla* (1991, p. 30). Esperanza Pulido comenta que no es hasta el siglo XIX cuando podemos encontrar mujeres mexicanas en la música de verdadera valía, siendo Ángela Peralta (1845-1883), ya en la segunda mitad de la centuria, el paradigma de la mujer música triunfadora por méritos musicales propios. En cualquier caso, ésta musicóloga que concuerda con Alba Herrera en el desolador panorama musical en tiempos de la Independencia mexicana, achaca la falta de mujeres destacables en la primera mitad del siglo XIX a la indolencia y carencia de interés de las mismas en un contexto en el que era costumbre que la mujer al casarse se centrara exclusivamente en las tareas del hogar y junto a ello a la falta de exigencia en la profundización de los estudios musicales a nivel instrumental y no tanto en el canoro (1991, p. 34).

YOLANDA MORENO

Yolanda Moreno Rivas (México, D.F., 25 de marzo de 1937 - México, D.F., 16 de diciembre de 1994) fue pianista, musicóloga, crítica musical y docente. Se inició en el piano con su madre, continuando estudios con Angélica Morales en México para ampliarlos, más tarde, en Alemania. En 1957 recibió el premio Chopin otorgado en México por el Gobierno polaco a pianistas mexicanos. Durante la década de los 60 se trasladó a Europa siendo en París, donde residió durante dos años, alumna de la Schola Cantorum y de Bernard Flavigny, del cual también lo sería en México. Desarrolló una carrera como concertista destacando sus actuaciones con la Orquesta Filarmónica de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), la Orquesta sinfónica de Xalapa y la Orquesta Sinfónica de Durango (J. Velazco, 2000, p. 810). Moreno Rivas, quien se licenció

en Letras Hispánicas por la Universidad Iberoamericana, realizó -a partir de 1969- la crónica musical de la revista mexicana *Siempre*. Igualmente fue colaboradora asidua de "México en la Cultura", suplemento de *Siempre*, y de forma esporádica de la prestigiosa revista *Pauta* (L. I. Helguera, 1995, p. 69). Desde 1972 fue catedrática de la Escuela Nacional de Música de la UNAM (J. Velazco, 2000, p. 810) donde ejerció la docencia pianística (L. I. Helguera, 1995, p. 69). Paulatinamente se centró en la investigación musical abandonando su carrera como concertista. Formó parte del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM (J. Velazco, 2000, p. 810) siendo vertidas sus investigaciones musicológicas en publicaciones desde finales de los 70 hasta el mismo año de su fallecimiento, 1994 (L. I. Helguera, 1995, p. 69)¹³.

Entre sus obras caben ser mencionadas *El alma viviente de la música mexicana: música regional de siempre*, México (J. Velazco, 2000, p. 810); *Sones jarochos y busatecos*, México (J. Velazco, 2000, p. 810); *Tres décadas de clásicos: La eterna presencia del bolero romántico*, 1979; "Manuel Ponce", en *Los grandes maestros de la música clásica*, 1979 (Moreno Rivas, 1979); *Música bravía: Sones de Mariachi favoritos*, 1979; *La música en tiempos de Don Porfirio: El esplendor del vals romántico*, 1979; *La historia del músico poeta: Agustín Lara y sus intérpretes*, 1979; *Música de rock: Ídolos rocanroleros*, 1979; *El estilo Mariachi y el Ranchero: la trayectoria de lo regional a lo ciudadano*, 1979; *El apogeo de la canción romántica*, 1979; *La época de oro de la radio, el cine y el teatro: Las inolvidables de la Radio*, 1979; *Historia de la música popular mexicana*, 1979 (Moreno Rivas, 2008); *Rostros del nacionalismo en la música mexicana; un ensayo de interpretación*, 1989; "Die Musik in Mexiko", *Mexiko heute: Politik, Wirtschaft, Kultur*, Frankfurt, 1992 (J. Velazco, 2000, p. 810); *La música contemporánea en México, 1940-1990*, México 1994 (J. Velazco, 2000, p. 810); *La Composición en México en el siglo XX*, 1994 (Moreno Rivas, 1996).

Entre los trabajos enumerados destacan tres libros esenciales para el estudio de la música mexicana, constituyendo un logro musicológico en su conjunto e inscribiéndose en un momento de verdadero florecimiento de la musicología mexicana: *Historia de la Música Popular Mexicana*, *Rostros del Nacionalismo en la Música Mexicana* y *La Composición en México en el siglo XX*.

Rostros del Nacionalismo en la Música Mexicana, de 1989, constituye un interesantísimo trabajo a la hora del análisis del fenómeno nacionalista musical en México. Curiosamente, Jorge Velazco en la entrada que sobre Moreno Rivas realizó en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* sólo se refiere a esta musicóloga como pianista y pedagoga, y aunque en el cuerpo de la

13. Nos refiere Luis Ignacio Helguera que la autora dejó inédito el libro *La música en el siglo XX* (CNCA). Suponemos que se refiere al libro Moreno Rivas, Y.: *La composición en México en el siglo XX*, México D.F.: Lecturas mexicanas. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996.

voz indique que se dedicó a labores de investigación, no menciona ninguna de sus publicaciones hasta el final de la voz, en el apartado de escritos musicales (J. Velazco, 2000, p. 810). Llama la atención esta forma de aludir a la faceta de investigadora de Moreno Rivas, porque el trabajo que ella realiza en el mencionado libro denota un ejercicio de conocimiento, reflexión y agudeza musicológica realmente destacable. Igualmente, es llamativo el que en una laudatoria reseña sobre el fallecimiento de esta musicóloga, Luis Ignacio Helguera comente “Entre los pocos lastres de los que no se han liberado las mujeres en este fin de siglo está el que nos impide saber la edad que tenía al morir Yolanda Moreno Rivas” (1995, p. 69). No comparto evidentemente su opinión sobre la cantidad de “los lastres”, lastres que llamamos obstaculizadoras discriminaciones - aunque luego añade “pero no cabe duda de lo prematuro de su muerte ni de la plena actividad y madurez en que se encontraba su excelente trabajo musicológico” (1995, p. 69). Por otra parte, el autor no nos da noticias de si esa ausencia del dato del año de su nacimiento es achacable a circunstancias desconocidas o a la propia Yolanda Moreno, como era el caso de la compositora hispano-mexicana Emiliana de Zubeldía que intencionadamente cambió en documentos públicos su fecha de nacimiento con una cronología que albergaba 30 años de diferencia... Me pregunto si Velazco hubiera realizado el referido comentario si se hubiera tratado de un hombre...

En *Rostros del Nacionalismo en la Música Mexicana*, Yolanda Moreno, además de ofrecernos una sintetizada historia de la música mexicana desde la colonia teniendo como hilo conductor el nacionalismo musical, proyecta un panorama de los aspectos más relevantes de música nacionalista al tiempo que analiza, en el contexto histórico social y cultural del momento, las implicaciones estéticas e ideológicas de la aludida música nacionalista. Concibe esta autora la música como un producto social. Para Yolanda Moreno “existe una discontinuidad histórico-estilística que se caracteriza por súbitas interrupciones en la transmisión fluida de estilos y técnicas que pesa aún sobre los músicos actuales” al tiempo que “es necesario tener en cuenta esta falta de continuidad si se pretende valorar con justicia las obras producidas por la escuela mexicana de composición” (1989, p. 15). La autora desarrolla constantes referencias a los procedimientos compositivos de relevantes obras nacionalistas de creadores como Manuel M. Ponce, Carlos Chávez, Silvestre Revueltas, José Rolón, Candelario Huízar, Miguel Bernal Jiménez, Daniel Ayala, Salvador Contreras, Blas Galindo y José Pablo Moncayo, relacionándolas con la música popular mexicana (L. I. Helguera, 1995, p. 69). No debemos olvidar que antes de este libro de 1989, había publicado varios estudios sobre la música mexicana de ámbito popular, destacando su *Historia de la Música Popular Mexicana* de 1979 (Y. Moreno Rivas, 2008). Pero volviendo a *Rostros del Nacionalismo en la Música Mexicana*, realiza Moreno Rivas, como hemos dicho y antes de abordar la llamada escuela nacionalista mexicana del XX, un repaso desde la música colonial pasan-

do por la decimonónica para poder establecer referentes históricos de la mencionada escuela. Importante es señalar que, cuando en este repaso se alude al músico indígena, Moreno sentencia:

bajo la pluralidad cultural y estética de la cultura novohispana, subyacía una voluntad política, una praxis de la dominación y una retórica de las relaciones de poder que limitaban claramente las posibilidades de una participación entera en el juego y producción de la cultura (1989, p. 50).

y añade, respecto a los primeros años del Virreinato y las acciones de aculturación de los indios, que

ahí donde todos ven una vez más reproducido el mito de la creatividad musical pura (el indígena como sujeto privilegiado por el talento), habría que distinguir con lucidez los trabajos subrepticios de la música y observar la comprobación inescapable de sus funciones como transmisora de ideología (1989, p. 51).

Comparto plenamente esta concepción de Moreno, ya anunciada en el apartado “Una revisión de la música colonial” del trabajo de la musicóloga cuando dice “las prácticas musicales denotan -como toda producción simbólica- su pertenencia a una estructura social y política” (1989, p. 26), concepción que, sin embargo, no es admitida de forma plena por algunos críticos como Ignacio Helguera (1995, p. 69). La necesidad de Moreno Rivas de partir desde la época colonial se justifica, como ya hemos apuntado más arriba, porque para ella

la escuela mexicana de composición podría considerarse como la culminación de una corriente subterránea que siempre apuntó hacia una síntesis de las pluralidades étnicas o sociales y a la integración de un mensaje sonoro que pudiera ser comprendido, por igual, por las diferentes razas y clases sociales que formaron esa abstracción que denominamos la Nación (1989, p. 25).

En efecto, Yolanda Moreno nos habla de esa corriente en la que

la persecución de una identidad sonora, excluyente y diferenciada, se manifestó en diversas épocas como una tendencia muy definible hacia la incorporación de los variados elementos que conforman la realidad y la pluralidad nacional ya que numerosas veces lo indígena, lo mestizo, o popular y lo culto han tratado de integrarse en una obra significativa (1989, p. 19).

En este sentido, cobra especial importancia el momento de inflexión histórica, el proceso de independencia mexicano, en la configuración identitaria nacional y específicamente en lo que nos atañe, en el ámbito musical. Respecto al marco cronológico del XIX, Moreno comenta que

el movimiento nacionalista fue un momento privilegiado en la historia musical de México. Resolvió las carencias básicas que ahogaron a la música mexicana durante el siglo XIX. Propició la destreza y el dominio en el oficio, el enriqueci-

miento y mayor complejidad de las técnicas y permitió la renovación de la temática [asegurando] el ingreso de la música mexicana a la modernidad (...) y a una originalidad largamente buscada (1989, p. 23).

Comparto con Moreno Rivas estas reflexiones ya que durante el XIX los compositores mexicanos interactuarán con los mencionados modelos europeos, no hispanos, de manera constante aunque, y en general, desgraciadamente con resultados no muy brillantes. Respecto a la visión que proyecta Moreno Rivas en relación a la Independencia mexicana, nos comenta que

el proyecto universal de hombres libres iniciado en 1810 no necesitó excluir una vez más al músico indígena. Al iniciarse la Independencia, el indio músico había perdido ya su posibilidad de inserción en el nuevo esquema social en tanto que su música original se retiró a los pueblos, a las rancherías y a la marginación (1989, p. 53).

En efecto, y como previamente nos había aclarado la musicóloga, durante la colonia el indio, tras una primera etapa de imitación musical, dejó de ser considerado un receptor musical para ser un emisor al comenzar a componer, aunque ésta situación duró poco al limitar Felipe II mediante una Cédula Real de 1561 la cantidad de músicos de procedencia indígena ya que “gastaban su tiempo tocando y cantando” (1989, p. 53). Yolanda Moreno reconoce que la escuela nacionalista mexicana del XX tuvo en el elemento indígena de México una inspiración, siendo el discurso indigenista del nacionalismo mexicano la culminación de un largo proceso de asimilación no exento de dificultades provenientes de la marginalidad y profundo desconocimiento que de lo indígena y específicamente de su música se tenía. Es más, denuncia que la supuesta reivindicación del elemento indígena durante el XIX en México es en realidad, y comparto con ella este posicionamiento, una superficial sublimación del indio revestida del heroísmo propio del discurso romántico, a su vez enmarcado sobre todo en la retórica operística de corte italianizante del contexto decimonónico (1989, p. 53).

Yolanda Moreno ofrece, tanto en su *Historia de la música popular mexicana* como en *Rostros del Nacionalismo en la Música Mexicana*, informaciones sobre los “soncitos del país”. Nos comenta respecto a las censuras y prohibiciones aludidas más arriba, que las autoridades eclesiásticas los consideraban deplorables por incitar “lascivias canallescas y las más animalescas actitudes”. Igualmente nos da noticias sobre el hecho de que en 1802 el Virrey Marquina prohibía el “jarabe gatuno” estableciendo que los “transgresores sufrirían pena de vergüenza pública y dos años de presidio” mientras que el público tendría dos meses de cárcel (2008, p. 17). A pesar de ello, nos recuerda Yolanda Moreno, los aires nacionales, y en especial el jarabe, se alzaron, al igual que la Guadalupana, como estandartes de lucha de los insurgentes, y una vez lograda la Independencia empaparon todos los espacios musicales del país, desde las pla-

zas de los pueblos hasta los burgueses salones para, más tarde, introducirse en las salas de concierto (2008, pp. 17-18). La musicóloga es muy clara respecto a la Independencia mexicana: en un primer momento hubo, nos dice, “una semblanza de pluralismo cultural” (1989, p. 54) proyectada por el movimiento independentista, aunque las diferencias étnicas o culturales permanecieron sumergidas y se optó por un solo modelo de cultura, la propia de los criollos, liberales y burgueses que implícitamente creían “en la universalidad todo proyecto estético que surgiera de sus filas” (1989, p. 54). Moreno admite la importancia de las manifestaciones culturales de un proto “mexicanismo” durante el proceso de independencia así como en los primeros años de la recién nacida nación mexicana, manifestaciones que contenían la intención de legitimar el color y el acento propio subrayando la dignidad estética de lo mexicano (1989, p. 76). Así, y junto a marchas e himnos adecuados a la situación de conflicto, las suites, popurrís y la recurrencia a la música popular del momento fueron adecuados para intentar proyectar la diversidad de la recién nacida nación teniendo como antecedentes, ya al final de la colonia, las licencias de tipo localista que, como hemos visto, se introducían en el marco del teatro lírico (Y. Moreno Rivas, 1989, pp. 76-77). La musicóloga Leonora Saavedra (2000, p. 35) denuncia la concepción organicista de la obra musical existente en el discurso de Yolanda Moreno cuando esta última exige a la utilización de suites y popurrís en aquella época una coherencia interna (1989, pp. 76-77). Moreno critica el crear un todo fragmentado con la intención, sin embargo, de dar la impresión de unidad sonora (1989, p. 77). Como apunta Leonora Saavedra, Yolanda Moreno achaca la utilización de dichas formas musicales a la incapacidad técnica compositiva de los creadores mexicanos del momento para realizar una música que reflejara la síntesis de la pluridiversidad étnica-cultural del país (2000, p. 35). Sin embargo, tal vez habría que plantearse si no es precisamente un acierto por parte de los compositores decimonónicos esa utilización de suites y popurrís para plasmar una realidad de tan profunda diversidad como lo era la sociedad mexicana del XIX, puesto que, como ella misma admite, no existía esa síntesis a nivel sociocultural.

Moreno explica la empobrecida situación musical enmarcada en la cronología de la Independencia por la soledad en la que se encuentra la recién nacida nación mexicana que debe enfrentarse a sus propias necesidades debiéndose autoalimentarse culturalmente (1989, p. 55) para lo cual, y puesto que lo español se elude como fuente, se busca en modelos europeos no españoles la referencia para el nuevo paradigma sociocultural. En especial serán Francia, Alemania e Italia esos puntos de referencia (Y. Moreno Rivas, 1989, p. 23). Recordemos que la música salonística europea de corte francés y alemán será una constante inspiración en la producción pianística del ámbito burgués mexicano (Y. Moreno Rivas, 1989, pp. 72-73). Yolanda Moreno sintetiza el devenir de la música mexicana del XIX como un reiterado e infructuoso, o parcial, intento de asimilación de los grandes estilos románticos europeos considerados desde el México deci-

monónico como depositarios de valores universales (1989, p. 55). Para sustentar esta aseveración expone obras de compositores mexicanos del XIX que proyectan esa falta de asimilación o una asimilación errónea de los modelos europeos (1989, pp. 61-69). Los creadores mexicanos de principios de ese siglo eran conscientes, según Moreno Rivas, de las actitudes y sensibilidades de la música romántica pero, a la vez, eran incapaces de manejar de manera consistente y fructuosa las novedades formales y armónicas románticas, limitándose a una escritura cuya expresividad se apoyó en el movimiento melódico (1989, p. 60). Se unió a la escasa preparación teórica y compositiva de los músicos mexicanos del momento, la exigua nutrición musical que se recibía de la Europa vibrante y vanguardista musicalmente hablando (1989, p. 56). Como podemos observar, Moreno Rivas no se limita a describir la situación sino que, realizando un sano ejercicio musicológico, busca de forma constante una explicación a la misma, contextualizando histórica y sociológicamente y reflexionando al respecto.

CODA

Como hemos visto las tres musicólogas fueron, además, destacadas intérpretes, docentes y críticas musicales. Las tres sintieron la necesidad narrar la historia musical de México, tarea a la que se entregaron valientemente. Sus realidades temporales fueron distintas y sus planteamientos históricos responden a conocimientos musicológicos diferentes en concordancia con lo que hasta sus respectivos momentos profesionales se había recorrido a nivel musicológico. Las tres siguen la periodización lineal histórico-política por etapas. Destaca la historia social que nos desgrana Pulido. Las tres coinciden en describir un panorama musical desolador y convulso en el momento de la Independencia mexicana así como en los primeros años de la recién nacida nación de México. Todas admiten que el siglo XIX es el caldo de cultivo de los rasgos identitarios musicales mexicanos aunque será Yolanda Moreno, lógicamente, desde la perspectiva histórica que le da su momento vital, quien acierte en la descripción y valorización de ese XIX para poder comprender la llamada escuela nacionalista mexicana del XX. Alba Herrera, merece ser recordada por llevar a cabo una labor pionera en la redacción de una Historia musical mexicana. Por su parte, Esperanza Pulido es merecedora entre otros méritos, por su aportación, también pionera en los estudios sobre las mujeres en un momento y una geografía totalmente ajenos a estos estudios. Por último, Yolanda Moreno, se proyecta como una investigadora de peso, reflexión e inquietud intelectual que constituye un ejemplo de buen hacer musicológico, destacando, sobre todo, su lucidez al abordar el fenómeno del nacionalismo música mexicano.

A punto de terminar la primera década de este siglo XXI, los trabajos de estas tres mujeres siguen siendo una interesante fuente para acercarse a los distintos períodos históricos de la música mexicana, así como a los criterios y visiones

musicológicos de estas investigadoras. Por ello, sería deseable que se realizaran ediciones facsimilares de sus publicaciones y/o ediciones críticas de las mismas puesto que, con ello, podríamos seguir apreciando el valor de sus aportaciones en el contexto de la musicología mexicana de sus respectivos momentos vitales.

A partir de los textos históricos vamos aprehendiendo, conformando ideología, construyendo identidades, individuales y colectivas, locales y nacionales. Así, los textos musicológicos que proyectan la historia musical también contribuyen a la conformación de la propia identificación musical. Los textos de estas tres musicólogas han contribuido también a construir el ideario, la iconografía, el sentimiento y la identidad mexicana partiendo cada una de ellas de su propio ideario, iconografía, sentimientos y concepción de la identidad mexicana. Al fin y al cabo todo es una construcción, incluso cuando construimos después de realizar el sano ejercicio de deconstruir con criterio crítico y con la finalidad de aprender cómo somos, cómo estamos contruidos para poder avanzar en esta espiral que es la historia, que es la vida.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguirre Lora, M. E.: “La Escuela Nacional de Música de la UNAM (1929-1940): compartir un proyecto” [en línea], *Perfiles educativos*, vol. 28, 111 (2006), 89-111. <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-26982006000100005&lng=pt&nrm=iso> [Consulta: 10/02/ 2010].
- Alcaraz, J. A.: “*Heterofonía: Esperanza*”, *Heterofonía. Revista de investigación musical*, 120-121 (1999), 99-100.
- Bellinghausen, K.: “Herrera y Ogazón, Alba”, en Casares Rodicio, E. (dir.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 6, Madrid: Sociedad General de Autores y Editores de España, 2000, p. 277.
- Carmona, G.: “Periodo de la Independencia a la Revolución (1810 a 1910)”, en Estrada, J. (ed.): *La Música de México*, vol. 3, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1984. pp. 9-213.
- Grial, H. de: *Músicos mexicanos*, México: Editorial Diana, 1973.
- Helguera, L. I.: “Yolanda Moreno Rivas (?-1994)” [en línea], *A la vuelta de la esquina*, 219 (1995), 68-69, <<http://letraslibres.com/pdf/5286.pdf>> [Consulta: 15/03/2010].
- Herrera y Ogazón, A. y Caso, M.: “Breve historia de la fundación de la Facultad de Música”, c. 14, México: UNAM. Fdo. ENM, 1930, exp. 5, ff. 4.911-4.913.
- Herrera y Ogazón, A.: *El arte musical en México*, México: CONACULTA, INBA, CENIDIM, 1992 (reimpresión facsimilar de la 1ª edición México: Dirección General de las Bellas Artes, 1917).
- Herrera y Ogazón, A.: “La cultura del músico mexicano”. México: Escuela Nacional de Música, CESU, UNAM. Inédito.

- Herrera y Ogazón, A.: “La música y sus condiciones en México”, en *La Universidad Popular mexicana y sus primeras labores*, México: 1913.
- “Historia” [en línea], *El sonido 13 y Julián Carrillo*. <<http://www.sonido13.com/historia.html>> [Consulta: 15/03/ 2010].
- León, A.: “Esperanza puesta en *Heterofonía*”, *Heterofonía. Revista de investigación musical*, 120-121 (1999), 93-95.
- Malmström, D.: *Introducción a la música mexicana del siglo XX*, México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Madrid, A. L.: “Los sonidos de la nación moderna. El Primer Congreso Nacional de Música en México” [en línea], *Boletín Música de la Casa de las Américas*, 18 (2007), 18-31. <<http://www.casa.cult.cu/publicaciones/boletinmusica/18/madrid.pdf>> [Consulta: 15/04/ 2010].
- Madrid, A. L.: *Sounds of the Modern Nation. Music, Culture, and Ideas in Post-Revolutionary Mexico*, Philadelphia: Temple University Press, 2009.
- Madrid, A. L.: “The Sounds of the Nation: Visions of Modernity and Tradition in Mexico’s First National. Congress of Music”, *Hispanic American Historical Review*, 86 (2006), 681-706.
- Márquez Carrillo, J.: “Creación artística o enseñanza profesional. Los orígenes de la Escuela Nacional de Música, 1929-1934” [en línea], *Graffylia: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, 6 (2006), 156-163. <<http://www.filosofia.buap.mx/Graffylia/6/156.pdf>> [Consulta: 15/02/2010].
- Miranda, R.: *Ecos, alientos y sonido: ensayos sobre música mexicana*, Xalapa, Ver.: Universidad Veracruzana, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Moreno Rivas, Y.: *Historia de la música popular mexicana*, México, D. F.: Editorial Océano de México, 2008 (primera edición México, D.F.: Alianza/Patria/CNCA, 1979).
- Moreno Rivas, Y.: *La composición en México en el siglo XX*, México D.F.: Lecturas mexicanas. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996.
- Moreno Rivas, Y.: “Manuel Ponce”, en *Los grandes maestros de la música clásica*, México, D.F.: Promociones Editoriales Mexicanas, 1979.
- Moreno Rivas, Y.: *Rostros del nacionalismo en la música mexicana: un ensayo de interpretación*, México: Fondo de Cultura Económica, 1989, 2ª ed. 1995.
- Pulido, E.: “La mujer mexicana en la música”, *Heterofonía. Revista de investigación musical*, 104-105 (1991), 5-51.
- Pulido, E.: “La musicología y la crítica musical como medio de enlace entre los críticos de la América Latina”, *Heterofonía. Revista de investigación musical*, 83 (1983).
- Romero, J. C.: “Bosquejo histórico de la Escuela Universitaria de Música”, México: Fondo Escuela Nacional de Música, 1947, caja 14, exp. 9, ff. 4969-4991 [mecanograma].

- Saavedra, L.: "Mujeres musicólogas en México". *Heterofonía. Revista de investigación musical*, 123 (2000), 9-40.
- Saldívar, G.: *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía*, vol. II, México: CENIDIM, CONACULTA, INBA, 1992.
- Stevenson, R.: "Homenaje a Esperanza Pulido Silva fundadora de la revista *Heterofonía*", *Heterofonía. Revista de investigación musical*, 120-121 (1999), 96-98.
- Tovar Ramírez, A.: *1.500 mujeres en nuestra conciencia colectiva: Catálogo biográfico de mujeres en México* [en línea], México: DEMAC (Documentación y Estudios de Mujeres A. C.) (1996). <http://www.e-mujeres.gob.mx/wb2/eMex/eMex_P?page=2> [Consulta: 15/03/ 2010].
- Velazco, J.: "Moreno Rivas, Yolanda", en Casares Rodicio, E. (dir.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 7, Madrid: Sociedad General de Autores y Editores de España, 2000, p. 810.
- Velazco, J.: "Pulido Silva, Esperanza", en Casares Rodicio, E. (dir.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 8, Madrid: Sociedad General de Autores y Editores de España, 2001, pp. 1.015-1.016.

RETOS MULTILINEALES Y MÉTODO PROLÉPSICO EN EL ESTUDIO POSNACIONAL DEL NACIONALISMO MUSICAL

Alejandro L. Madrid

Universidad de Illinois, Chicago

En la memoria de cierto melómano habría cuatro eventos musicales aparentemente inconexos en el espacio tiempo. El primero, a finales de los años 70, en el que un presentador de la televisión mexicana se vuelve el centro de una polémica mediática cuando, al finalizar la ejecución de una pieza musical del llamado Sonido 13, anuncia que los televidentes han estado llamando al programa para decir que mientras se transmitía la música sus animales se volvieron locos: los perros no dejaban de aullar, y los canarios volaban estrellándose contra las rejas de sus jaulas. En el segundo, a principios de 1924, el compositor mexicano Julián Carrillo lanza una cruzada para cambiar el nombre del continente de América a Colombia; esta batalla cultural se da desde las páginas de la revista *El Sonido 13*, y de manera paralela a la cruzada por la difusión de la música microtonal del compositor. El tercero se da en 1905 cuando el compositor y crítico musical Melesio Morales escribe una crítica despiadada después del estreno de la Sinfonía No. 1 de Julián Carrillo; los ataques se centran en el carácter alemán de la sinfonía, que de acuerdo a Morales es música de la que los mexicanos ni gustan ni disfrutan (A. Maya, 1994, p. 148). El cuarto es la presentación a principios de los años 80 del LP *Música infinita* del baterista de jazz mexicano Tino Contreras, producido por Estrella Newman, en el que se combinan de manera poco previsible la estética del jazz con las arpas armónicas del Sonido 13 en un tributo a las tradiciones de los mexicanos.

¿Qué relación pueden tener estos cuatro eventos entre sí habiendo tantos años de distancia entre ellos? Evidentemente los cuatro eventos tienen como eje la figura de Julián Carrillo o su sistema musical microtonal conocido como Sonido 13. Sin embargo, en un país como México, en el que igual se habla con orgu-

llo del Sonido 13 como un “invento” mexicano que se cree que es un sonido en particular, habría que preguntarnos cómo es que las relaciones entre estos eventos dan un significado al imaginario del Sonido 13 en la memoria del melómano que los recuerda. Algunos de estos eventos no tendrían cabida dentro de una historia cronológica lineal de la música mexicana, y aquellos que si la tuvieran adquirirían significado histórico sólo en relación a eventos contiguos en el continuo espacio tiempo, lo que nos haría perder de vista las relaciones que se dan entre ellos de manera consciente o inconsciente en la memoria de nuestro melómano. En este trabajo sugiero que una nueva forma de ver y relacionar estos eventos nos puede ayudar a cuestionar narrativas musicológicas heredadas de la tradición nacionalista de la disciplina musicológica. El hecho de que Julián Carrillo como compositor sea una figura marginal de las historias de la música mexicana que toman el nacionalismo como marco de referencia interpretativo nos ayuda también a cuestionar algunos de los preceptos básicos de la disciplina, abriendo la puerta a una posible perspectiva posnacionalista en la narrativa musicológica basada en lo que he denominado un “método proléptico” de acercamiento al objeto de estudio; un método que, como veremos más adelante, nos obliga a re-imaginar el objeto de estudio mismo.

POSNACIONALISMO, HISTORIA DE LA MÚSICA, TELEOLOGÍA Y NO LINEALIDAD

Las narrativas musicológicas históricas nacionalistas suelen seguir el modelo epistemológico que privilegia al estado nación como objetivo final de una historia teleológica. Este tipo de narrativa es de carácter lineal y unidireccional puesto que se entiende la historia misma como una línea ascendente en la que el punto culminante es precisamente el estado nación como estado perfecto de un desarrollo histórico evolutivo. Como heredera del positivismo y el evolucionismo darwiniano, este tipo de narrativa histórica unidireccional también presupone un movimiento de continuo “progreso” hacia lo más complejo. Así, en esta mitología nacionalista, el estado nación no solamente es el destino final en el movimiento de la historia sino también un estadio de mayor complejidad y desarrollo en esa “línea ascendente” teleológica. En este tipo de narrativa el historiador es quien recupera la “memoria” pero también quien valida el proceso hegeliano que da como resultado la forma específica de estado nación desde la que se escribe esa historia. La circularidad en la lógica de validación mutua que se da entre este tipo de narrativa histórica, el estado nación y el historiador parecería ser evidente; sin embargo, no lo ha sido, e incluso en los proyectos de revisionismo histórico-musicológico recientes se sigue privilegiando alguno de estos actores en lugar de tratar de desarticular este circuito ideológico/epistemológico. Sin embargo, aún más delicado que el asunto de la validación entre narrativa histórica y políticas nacionalistas es el hecho de que el sistema ideológico/epistemológico que se crea es uno en el que el estado nación aparece como única

unidad interpretativa y marco de referencia¹. Dicho escenario da lugar a dos situaciones; una, que todo evento histórico trate de ser explicado en relación al estado-nación y a sus políticas de aglutinamiento cultural (dándose casos en que ciertas tradiciones estéticas son descontextualizadas para poder leerse dentro del marco interpretativo del estado nación)²; y dos, que aquellos eventos que no puedan ser explicados en relación al estado nación sean suprimidos o, en el mejor de los casos, marginalizados de su historiografía.

Puesto que la cuestión central del nacionalismo es la construcción y circulación de la identidad, la musicología –como disciplina nacida al cobijo de los discursos nacionalistas decimonónicos o de principios del siglo veinte–³ también ha tomado este tema como asunto medular en su quehacer académico; tanto desde la perspectiva universalista de la musicología centro-europea como en la visión localista de musicologías “marginales” como las hispanoamericanas. Durante la mayor parte del siglo veinte ese interés se enfocó en la búsqueda de los elementos sonoros que habrían de convertirse en iconos de autenticidad o de sublimarse en músicas nacionales; en los últimos treinta años, desde el surgimiento de la llamada Nueva Musicología y el giro cultural en la disciplina en la década de los noventa, la tendencia ha sido a cuestionar la forma en que esas identidades se han construido. Parafraseando a Stuart Hall, la musicología pasó de buscar raíces a preguntarse sobre sus rutas (1996, p. 4). Sin embargo, a lo largo de la historia de la musicología como disciplina la cuestión fundamental que la ha guiado, ya sea en relación al fenómeno sonoro o en cuanto a sus actores, ha sido la misma; desde “¿qué es la música?” hasta “¿cuál es la esencia de la música de cierta geografía?” la musicología se ha enfrascado en tratar de dilucidar la pregunta de la identidad.

Tomando en cuenta estas características, un acercamiento posnacional al fenómeno del nacionalismo musical habría de cuestionar tanto la linealidad de la narración histórica como su trasfondo teleológico y replantearse su pregunta fundamental, en lugar de cuestionar “¿qué es lo musical y cuál es su significado?”

1. Sugiero que en casos como el de España, en que existen una serie de discursos nacionalistas regionales además de un discurso nacionalista central del estado español, aunque se dan una serie de fricciones entre lo regional y lo nacional (en el sentido más amplio), los discursos de nacionalismo regional actúan de una manera similar a la mayoría de los discursos nacionalistas, ofreciendo la identidad regional como unidad interpretativa homogeneizante y excluyente. En otras palabras, las dinámicas discursivas nacionalistas que se dan a nivel nacional se dan también a nivel regional, creando contradicciones entre discursos regionales y nacionales que deben ser mediadas y negociadas cotidianamente de diversas maneras por los ciudadanos que son articulados por ambos.

2. Por ejemplo, el caso de Manuel M. Ponce dentro de la narrativa nacionalista mexicana, véase A. L. Madrid, 2009, pp. 82-110.

3. Una explicación de la relación entre los estados nacionales y el surgimiento de la musicología como disciplina se puede encontrar en A. L. Madrid, 2010, pp. 220-235.

habría que preguntarse “¿por medio de qué relaciones lo musical sucede, en dónde, cuándo y cómo obtiene significado?” para ahondar en los procesos sociales que definen a los músicos y audiencias tanto en su actuar individual como en sus relaciones a través del tiempo. Así, un estudio posnacional del nacionalismo tendría que replantearse el fenómeno musical en términos de complejos de *performance* que traten de entender qué es lo que hace la música al suceder como fenómeno musical en la gran variedad de momentos en que sucede, en vez de delimitar el fenómeno a obras o compositores. Este tipo de complejos de *performance* nos permite articular la multiplicidad de espacios y momentos en los que la música sucede y en los cuales la experiencia resignifica el evento sonoro, desde el momento de producción o composición y ejecución hasta la recepción y los procesos de mercadeo que regulan la circulación de la música y los circuitos de relación entre ellos. Al cambiar el enfoque de un estudio de figuras históricas y textos musicales con significado y valor absoluto a uno que enfatice el proceso por medio del cual los sonidos y sus productores adquieren significado a través del tiempo y en relación a circunstancias sociales y personales muy específicas, se sugiere que el continuo espacio-tiempo en el que se dan estas significaciones es también una invención de la narración histórica que debemos cuestionar si queremos entender cómo el significado de la música es creado transhistórica y relacionamente.

A continuación defino algunos de los principios de lo que he denominado un “método proléptico”; un tipo de lectura histórica que relaciona eventos de manera no lineal y cuya estructura narrativa surge de la complejidad misma del objeto de estudio. Este tipo de narrativa no sólo pretende relatar desde dentro del fenómeno estudiado de manera transhistórica sino llevar al lector a ese mismo lugar con el fin de sumergirlo en la casi caótica relación de eventos y materiales que conforman ese complejo de *performance* y evidenciar la forma en que narración y lectura les dan sentido y cohesión.

MARCOS TEÓRICOS PARA UN ACERCAMIENTO NO DIRECCIONAL

Romper con la tendencia narrativa lineal de la historia tradicional es una de las preocupaciones centrales en el diseño de un estilo narrativo e interpretativo que se aleje de la teleología hegeliana. A partir de la noción de rizoma de Deleuze y Guattari, Manuel de Landa propone acercarse a la historia como un sistema abierto en el que se exploren los momentos específicos en que una serie de variables pueden llevar a diferentes caminos. El interés de de Landa en la historia de sistemas se da para tratar de entender cómo una serie de fluctuaciones arbitrarias en el pasado han llevado a ese sistema a su estado dinámico actual (2000, p. 14). De esta manera de Landa reconoce que el estado actual de cualquier sistema, incluyendo las sociedades humanas, es el resultado de una serie de variables que pueden o no suceder y no es el objetivo predeterminado de una

dinámica teleológica. La idea de de Landa presenta algunos problemas historiográficos a los que le dedicaré tiempo más adelante. Sin embargo, su objetivo de historiar para entender las rutas que han llevado a diversos sistemas de dinámicas no lineales a ser lo que son en la actualidad puede relacionarse con la noción que he discutido anteriormente de la música como complejo de *performance* o complejo de *performance* transhistórico. Al entender estos complejos de *performance* como sistemas no lineales el objetivo de su estudio no sería el tratar de encontrar su significado unívoco, como pretendería la musicología tradicional, sino entender su estado transhistórico a partir de los flujos de energía que han moldeado el desarrollo de circuitos que le han dado significado cultural y social en momentos determinados.

Hans Ulrich Gumbrecht nos ha dado una muestra de narrativa histórica no lineal en su libro *In 1926. Living at the Edge of Time* (1997)⁴. En este texto, Gumbrecht parte de la pregunta de cómo representar el pasado en un momento en que la historia como disciplina ha cuestionado las nociones de unidireccionalidad, homogeneidad y desarrollo que fueran la base de toda narrativa histórica hasta finales del siglo veinte. Su respuesta es un brillante ejercicio de multidireccionalidad que pretende “conjurar algunos de los mundos de 1926, representarlos en el sentido de hacerlos presentes de nuevo [...] hacer presente un ambiente histórico del que sabemos (solamente) que existió en algunos lugares en el año de 1926” (1997, pp. xi-xii). El trabajo de Gumbrecht se encuentra claramente en diálogo con las ideas que informan el pensamiento de de Landa. Al representar de una manera densa una serie de eventos, formas de vida y de trabajo, avances tecnológicos, etc., Gumbrecht ofrece una posible respuesta a la pregunta de cómo realizar una narración histórica no direccional cuyo significado es armado por el lector dependiendo de su forma de lectura.

Otro aspecto central en el desarrollo de un acercamiento de la música es el cómo lidiar con la cuestión de la identidad. La obsesión por la identidad que ha caracterizado a la musicología casi desde sus inicios como disciplina tendría que re-articularse en una pregunta sobre circuitos relacionales o espacios en los cuales se es. En otras palabras, el objetivo sería desarrollar una teoría sobre discursos de pertenencia que explore relaciones de membrecía en lugar de preguntas de identidad. De esta forma, el objetivo sería abordar la forma en que compositores, músicos, ejecutantes, promotores culturales, público y crítica entre muchos otros actores construyen redes de lealtad que les permiten desarrollar espacios de membrecía y trascender los restringidos discursos de pertenencia identitaria. Las ideas de Bruno Latour sobre circuitos y su papel en la construcción de lo social son fundamentales para esta rearticulación posnacional de la identidad desde la performatividad. Latour rechaza la idea tradicional que entiende lo social como

4. Agradezco a Juan José Carreras hacerme notar la existencia de este libro.

una especie de éter omnipresente que determina el movimiento de individuos y el desarrollo de relaciones. En lugar de eso, el filósofo francés propone que lo social se crea y recrea continuamente cuando diversos fragmentos y elementos culturales entran en diferentes relaciones con ellos mismos y se re-articulan en nuevos circuitos relacionales (2005, p. 5). El desarrollo de nuevos circuitos es una especie de *point de capiton* que crea un campo social al reevaluar una serie de relaciones fragmentadas mientras cambian, y de esa manera reordena estos fragmentos en nuevos campos relacionales, dándoles significado.

Este giro desde la identidad a los circuitos de membrecía puede articularse en una gran variedad de niveles. De manera general podríamos identificar tres: primero, un nivel micro de construcción de significado en el que se puede abordar el estilo u otro tipo de relaciones musicales como campos sociales que se crean a partir de relaciones sónicas. Un segundo nivel sería el de las relaciones humanas que explore cómo se desarrollan circuitos de pertenencia en el que las expresiones musicales son recibidas y adquieren significado. En este nivel se analiza la construcción de alianzas, de lealtades y las tradiciones intelectuales y artísticas también como circuitos de pertenencia. En un tercer nivel, un metanivel, se entiende el fenómeno musical como complejos de *performance* más amplios y transhistóricos que se construyen más allá del espacio y el tiempo de producción musical o su recepción inmediata. En concordancia con lo explicado anteriormente, los circuitos que se articulan en cada uno de estos niveles también tendrían que ser estudiados como sistemas no lineales.

En resumen, este tipo de narrativa histórica no lineal, performativa y enfocada en el estudio de circuitos de membrecía propone un cambio de enfoque, de lo que es el ser social a cómo y con quién se *performa* el ser en lo social. Este giro nos permitirá trascender la trampa esencialista de la que el paradigma de la identidad no nos permite salir.

HACIA UN MÉTODO PROLÉPSICO

Como sistemas que son moldeados por diversas fuerzas de producción, consumo y distribución, los complejos de *performance* van más allá de los discursos poéticos o estéticos de los compositores o músicos que los producen, e incorporan los discursos y circuitos que se crean a lo largo de su recepción y que esa recepción ayuda a desarrollar. De esta manera, para entender la música como complejo de *performance* es necesario acercarnos a su análisis de maneras no lineales, tratando de establecer relaciones entre eventos aparentemente inconexos en el espacio y el tiempo.

De Landa afirma que el estilo de presentación de la narrativa histórica no tiene nada que ver con la concepción no lineal de esa historia (2000, p. 20); tiene razón, sin embargo yo propongo que desarrollar un estilo narrativo que

tome en cuenta la no linealidad del fenómeno que se está historiando es fundamental para iluminar el objeto de estudio y sobre todo para localizar al lector dentro del sistema estudiado para transmitirle la sensación de colapso del espacio-tiempo que la narración articula. Uno de los momentos que inspiraron la idea de lo que he llamado un método proléptico fue la audición del Concierto para flauta (2006) de Marc-André Dalbavie. En las notas a esta obra Dalbavie menciona su deseo de moverse libremente entre el pasado y el presente. Para lograrlo, el compositor toma una forma convencional y la desestabiliza en el espacio con el fin de hacer sentir al público que se encuentra dentro de la música (M. A. Dalbavie, 2010, pp. 38-38a). Este mismo es el reto del método proléptico, desarrollar una técnica narrativa que se mueva a través del presente, el pasado y el futuro de un fenómeno musical específico para reflejar como éstos informan la percepción que de ese fenómeno se crea en el presente del lector de la narrativa histórica sobre el fenómeno mismo y en el lector mismo como depositario de un bagaje cultural que informa su propia lectura. La idea es enfatizar que en la construcción de significado del complejo de *performance* que se está narrando el pasado, el presente y el futuro desaparecen y se sitúa al lector dentro de la historia. Esta es una diferencia con el proyecto de Gumbrecht en *In 1926*, puesto que para él lo importante era representar un ambiente del pasado en el presente, mientras que el método proléptico que propongo tiene como punto medular una desestabilización del espacio tiempo de la historia lineal cronológica pero no pretende representar el pasado sino que sugiere que en todo sistema dinámico transhistórico futuro, pasado y presente se informan continua y mutuamente.

El proyecto de historia no lineal de de Landa pretende alejarse de la concepción de “progreso total” en historia que plantea Benedetto Croce y de la teleología que informa el trabajo de R. G. Collingwood, un tipo de trabajo historiográfico que, como sugiere Sigfried Kracauer, “está alerta a la necesidad de justificar su énfasis en el presente [lo que] lo provee de significación metafísica” (1969, p. 63). Sin embargo, al centrarse en cómo una serie de flujos en el pasado han llevado al sistema que de Landa quiere historiar a su estado actual, continúa de cierta manera privilegiando el presente, puesto que es desde el presente y para entender el presente que de Landa se lanza en su proyecto no lineal. Lo que hace para mí interesante la propuesta de de Landa no es su direccionalidad hacia el presente sino lo que esos flujos no lineales sugieren en relación al pasado. Al lanzarse al pasado en su proyecto de historia de flujos no lineales, de Landa abre la posibilidad a una gran variedad de futuros que no son necesariamente el presente desde el que surge su deseo de historiar. El método proléptico que propongo no pretende proveer al presente de significación metafísica o teleológica sino reconocer la posición del autor en el presente y tomar ventaja de ella. Sin embargo, la idea no es privilegiar el momento histórico presente del historiador sino reconocer, desde la perspectiva de *panopticon* del historiador en su pre-

sente, que existen muchos momentos presentes que le dan significado transhistórico a una serie de eventos que tradicionalmente se narrarían en forma lineal para crear la ilusión de un todo comprensible, pero que en realidad ese todo comprensible no existe. El método proléptico no pretende entender el pasado en relación a necesidades en el presente, sino ver cómo los posibles futuros del pasado pueden informar ese pasado.

Uno de los recursos narrativos de la historia lineal es el *flashback*. En este procedimiento se sitúa al lector en un momento específico de una línea narrativa y se recurre a recordar el pasado de manera que este nos ayude a entender el presente desde el que se está recordando o la forma en que los eventos que se narran han desembocado en ese presente. Puesto que futuro, pasado y presente se colapsan en un complejo de *performance* no lineal todo momento que se narra puede ser presente pasado o futuro, lo que nos permite considerar la idea de un *“flashforward”* en el que se “recuerde” el futuro desde los diversos presentes que se narran. Podríamos plantearlo también como una especie de *déjà vu* del futuro, no como algo que ya se vivió, como implica el *déjà vu* tradicional, sino como algo que se podría vivir. Esto es posible puesto que en el presente en que se escribe la narración y en el presente en que se lee esa narración los diferentes futuros y presentes de lo que se narra son ya pasados. De esta manera, el recurso del *flashforward* no es un “recuerdo” o *déjà vu* del futuro literal pero si es una forma de entender cómo dentro del sistema que se narra el futuro puede hacernos entender el pasado. A este jugueteo con la idea del futuro es a lo que hace referencia el adjetivo “proléptico”.

La prolepsis es una figura retórica en la que se anticipa un evento futuro. He preferido utilizar el adjetivo proléptico en lugar de proléptico para dejar en claro que lo que propongo no es lo mismo que la llamada “historia proléptica”, que hace referencia a una especie de visión profética en la que el futuro se anticipa en el presente⁵; este tipo de narraciones privilegian la direccionalidad hacia el presente, el momento histórico del autor. David Lowenthal nos advierte que este tipo de historia provoca que “conocer el futuro del pasado fuerza al historiador a moldear su recuento para terminar como las cosas [que trata de historiar] lo han hecho” (1985, p. 218). El método proléptico no plantea una historia anticipatoria que busque entender un momento histórico por medio de trazar una línea hacia su futuro sino una historia en la que el futuro y los futuros posibles -aquellos que los individuos historiadados soñaban e imaginaban desde su presente- informan los distintos presentes que el historiador puede articular en un complejo de *performance* que sólo puede entenderse en su movimiento a través del tiempo.

5. Para una explicación de lo que se entiende por historia proléptica, véase S. Fender, 1983, p. 154.

El método prolépsico trata de entender el significado de eventos en relación con otros eventos distantes en el espacio tiempo. El objetivo no es entender el pasado como se entendía en el pasado; no se trata de un ejercicio modernista de interpretación histórica sino un ejercicio de relaciones culturales, cómo estas son hechas significativas en la experiencia de la gente y también cómo estas dan significado a la experiencia de la gente. De lo que se trata en el método prolépsico es de entender cómo una serie de eventos adquieren significado en diferentes momentos del pasado y cómo lo que los actores de esos eventos se imaginaron de sí mismos y su futuro tiene un lugar fundamental en cómo esos eventos adquieren significado. De este modo, el método prolépsico es claramente relacional. Su fin es poner en evidencia las relaciones transhistóricas entre conocimientos que parecieran ser totalmente inconexos (como la posible relación entre movimientos espiritualistas neoindigenistas y el microtonalismo de Julián Carrillo). De alguna manera, el método prolépsico nos debe permitir trascender los discursos culturales que han invisibilizado las relaciones entre piezas de conocimiento que son aspectos intrínsecos de nuestra herencia cultural pero que permanecen inconexos en nuestro bagaje cultural. Desde esta perspectiva, algunos de los temas a resolver serían el reconocer por qué esas conexiones fueron invisibilizadas o el cómo esas piezas de conocimiento han sido cargadas de significado como eventos no relacionados.

El tipo de relaciones temporales de las que se ocupa el método prolépsico son aún más complejas en el caso de la música puesto que, como sugiere Dahlhaus, la música en un contexto histórico tendría que entenderse en una especie de presente continuo. El método prolépsico le permite al lector entender la resignificación de artefactos e ideas del pasado en el presente y a través del conocimiento del futuro de ese pasado y de los posibles futuros (aspiraciones y deseos) de ese pasado como parte de un complejo histórico-cultural más amplio que adquiere significado en el presente en que se narra y se lee. Siguiendo la metáfora de la música, se podría argüir que en un sistema dinámico en que pasado, presente y futuro se colapsan, cada momento que se articula en la narración puede ser presente continuo, futuro continuo o pasado continuo, dependiendo de la perspectiva desde la que se articule.

La búsqueda del significado de estos complejos y de estos sistemas históricos se da siempre en diálogo con sus representaciones en el presente aprovechando la posición ventajosa del lector y el narrador en el presente. Es por esto que estos complejos son transhistóricos, trascienden el momento en el que fueron presente y se rearticulan a partir de una infinidad de presentes, pasados y futuros vistos desde el presente en que se escribe y lee la narración. Dada la influencia de los estudios de *performance*, no es de extrañar que este tipo de método prolépsico se interese por los “procesos” en lugar de por los “hechos”; aquí, el “evento histórico” en sí es parte del proceso histórico por medio del cual

adquiere significado. El método proléptico se acerca a estos sistemas de *performance* como una especie de *panopticon* posthistórico que cuestiona la narrativa lineal al dar cuenta de las múltiples maneras en que un fenómeno musical adquiere significado en el futuro, toma en cuenta el valor de los deseos o aspiraciones de ciertos actores por futuros alternos y enfatiza el flujo de significado continuo en lugar de obsesionarse por significados históricos fijos. De esta manera el método proléptico, como en un *flashforward* o un *déjà vu* del futuro, puede dar cuenta de la manera en que estos futuros son determinantes para dar significado al pasado y al mismo tiempo evitar leerlos como una consecuencia natural de ese pasado. Sin embargo este método también reconoce que la mirada panóptica determina el significado de lo que se narra o lee. Es por esa razón que al desestabilizar la estructura narrativa se busca colocar al lector en medio de los eventos y prácticas que son narrados; de esta manera la multiplicidad y fluidez con que sitios, momentos, prácticas y eventos adquieren significados que son evidenciados en los momentos en que el lector les da significado al saltar entre futuro, pasado y presente.

En cuanto cuestiona y rompe el espacio tiempo lineal y por ende su implícita teleología, el método proléptico será siempre un método posnacional. Este tipo de narrativa aplicada a fenómenos de nacionalismo musical vistos como complejos de *performance* puede darnos no sólo las herramientas para hacer una revisión posnacional del nacionalismo que deje de lado esencialismos y cánones. Más aún, debido a la ya multi-mencionada particularidad del fenómeno musical como algo que vive y adquiere significado en presentes continuos a lo largo de la historia, una historia basada en el método proléptico parecería el acercamiento ideal para dilucidar cómo la música adquiere significado transhistóricamente como parte de un complejo de *performance* más complejo que la simple narrativa lineal de la musicología tradicional o el acercamiento sincrónico de la teoría musical tradicional.

JULIÁN CARRILLO Y SONIDO 13 COMO COMPLEJOS DE *PERFORMANCE*

Para anclar un poco el aspecto teórico del método proléptico en un caso de estudio específico, regreso ahora al caso de estudio con el que abrí este artículo. Los cuatro eventos relacionados con Julián Carrillo y el Sonido 13 que he mencionado al principio podrían entenderse al menos de tres maneras posibles. De forma lineal, como eventos en una línea que se encuentran separados por varias décadas se entenderían como momentos en una sucesión de momentos que adquieren significados en su relación a los momentos con los que se conectan cronológicamente. De esta manera la recepción del estreno de la Sinfonía No. 1 de Carrillo tendría que entenderse en el contexto del reciente regreso del compositor a México después de sus estudios en Alemania; la cruzada para renombrar el continente tendría que leerse en relación a su cruzada microtonal y a su

reinención como compositor después de la revolución mexicana; la reacción al concierto de música microtonal por televisión tendría que entenderse en relación a las luchas de poder que los alumnos de Carrillo articularon en su deseo por posicionarse como verdaderos revolucionarios musicales; y la grabación de *Música infinita* de Tino Contreras como parte del movimiento de renovación espiritual basado en la cultura indígena promovida por artistas como Estrella Newman. Algunos de estos eventos tal vez no entrarían dentro de una misma historia lineal y podrían incluso interpretarse de manera coherente como momentos en historias independientes, sin relación alguna entre algunos de ellos. Sin duda este tipo de lecturas, enfocadas al entendimiento histórico de esos eventos es importante; sin duda, demarcar históricamente estos eventos nos puede ayudar a entenderlos incluso como elementos que validan narrativas como el nacionalismo musical mexicano, en la que la figura de Carrillo y sus experimentos musicales se significan como ese Otro discursivo, el sujeto que no pertenece, y a partir del cual es posible desarrollar un discurso de pertenencia. Sin embargo, esa no es la única perspectiva interpretativa posible. Existen una serie de narrativas culturales que dan forma al cómo los sujetos entienden el mundo en el que viven así como su pasado. Las narrativas vigentes sobre Julián Carrillo y el Sonido 13, esas que los mexicanos han heredado por medio de la cultura popular, condicionan la forma en que se pueden entender los eventos históricos de los que Julián Carrillo fue protagonista en el pasado. Sugiero que, en lugar de tratar de erradicar esas narrativas con el fin de entender verdaderamente eventos del pasado, en vez de intentar recrear el pasado o colocar al lector en ese pasado, tomemos esas narrativas y las relacionemos de distintas maneras con eventos en el pasado; de esta forma podremos entender a Julián Carrillo y el Sonido 13 como complejos de *performance*.

Al estudiar el lanzamiento del LP de Tino Contreras en relación a la ideología que se desprende de una revista como *El Sonido 13* podemos entender las rupturas y continuidades que se dan en la intersección entre espiritualidad y modernidad y que informan de distintas maneras tanto las cruzadas culturales que Carrillo impulsó por medio de su revistas como los proyectos indigenistas de Estrella Newman. Analizar la crítica anti-germana que Melesio Morales hizo de la Sinfonía No. 1 de Carrillo en relación con la noción de mexicanidad que el LP de Contreras promueve nos puede ayudar a entender cómo se construyen estructuras sociales como la etnicidad a partir de ciertas aspiraciones cosmopolitas. Abordar las críticas que se le hicieron al Sonido 13 después de la transmisión televisiva de los años 70 (como una especie de fuerza capaz de afectar la psicología animal) en relación con la manera en que la estética organicista de la Sinfonía No. 1 da inicio a la ideología futurista detrás de su Sonido 13 nos puede ayudar a comprender el origen de muchas supersticiones y malentendidos de la vida cotidiana actual.

El método proléptico nos ayudaría a entender otra historia, la historia del Sonido 13 y Carrillo en el imaginario cotidiano de los mexicanos, y cómo ese imaginario media y, por ende, da significado a la figura histórica de Carrillo. Una interpretación proléptica de estos eventos buscaría relacionarlos fuera de esa línea cronológica para ver cómo esos nuevos circuitos relacionales nos ayudan a entender mucho más que los eventos en su relación cronológica histórica; nos permitiría entenderlos como partes fundamentales en el complejo de *performance* que son Carrillo y el Sonido 13, un complejo en el que eventos en el futuro nos pueden ayudar a entender por qué y cómo el pasado nos es significativo.

BIBLIOGRAFÍA

- Dalbavie, M.A.: "Notes for Flute Concerto", en *Chicago Symphony Orchestra Program* (January 7-12, 2010), pp. 38-38a.
- de Landa, M.: *A Thousand Years of Non-Linear History*, Nueva York: Swerve Editions, 2000.
- Fender, S.: *American Literature in Context, 1620-1830*, Nueva York: Methuen and Co., 1983.
- Gumbrecht, H.U.: *In 1926. Living at the Edge of Time*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1997.
- Hall, S.: "Introduction: Who Needs 'Identity'?" en Hall, Stuart y Paul du Gay (eds.): *Questions of Cultural Identity*, Londres: Sage, 1996, pp. 1-17.
- Kracauer, S.: *History. The Last Things before the Last*, Nueva York: Oxford University Press, 1969.
- Latour, B.: *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, Nueva York: Oxford University Press, 2005.
- Lowenthal, D.: *The Past is a Foreign Country*, Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- Madrid, A.L.: "Música y nacionalismos en Latinoamérica," en Recasens A. y Ch. Spencer Espinoza (coords.): *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano (s. XVI-s. XX)*, Madrid: SEACEX, 2010.
- Madrid, A.L.: *Sounds of the Modern Nation. Music, Culture, and Ideas in Post-Revolutionary Mexico*, Philadelphia: Temple University Press, 2009.
- Maya, A. (comp.): *Melesio Morales (1838-1908): labor periodística*, México: CENIDIM, 1994.

II. PRÁCTICAS

“ANTES QUE LOS RAZONAMIENTOS LLEGAN AL CORAZÓN LOS SONIDOS”: EL FOLCLORE COMO MEDIO DE PROPAGANDA DEL PRIMER NACIONALISMO VASCO (1895-1939)

Karlos Sánchez Ekiza
Universidad del País Vasco

1. A MODO DE INTRODUCCIÓN: VASQUISMO, FUERISMO Y NACIONALISMO

Podemos establecer la fecha de inicio del Nacionalismo vasco haciéndola coincidir con la del partido que expresamente manifiesta en su nombre esa ideología, el Partido Nacionalista Vasco, en 1895. Aunque la tesis inicial de su fundador, Sabino Arana Goiri, puede calificarse de revolucionaria –los vascos no eran españoles, y por tanto, en la época de los nacionalismos, debían construir un estado nacional propio distinto del de aquéllos– sus ideas crecieron y dieron fruto gracias a un humus profundo y antiguo.

Desde muy antiguo, en efecto, diferentes relatos y hechos históricos habían alimentado la idea de la singularidad del pueblo vasco, especialmente en su parte meridional: basta recordar las tesis defendidas en el siglo XVI por el licenciado Andrés Poza y por Esteban de Garibay, quienes, basándose en textos de San Isidoro y Flavio Josefo, defendían que un nieto de Noé, Tubal, arribó al País Vasco, lo que convertía a los vascos en los pobladores más antiguos de la Península, y por ello los más nobles. Esta tesis se utilizó para sustentar un hecho legal: el de la hidalguía universal –siempre que pudieran probar su limpieza de linaje– de la mayor parte de los vecinos de Vizcaya, Guipúzcoa, Laburdi, Zuberoa y valles alaveses y navarros¹.

1. Las razones dadas para explicar este hecho ciertamente original en el panorama europeo de la época han sido variadas, aunque hoy día es raro el autor que no menciona como fundamentales

Determinadas ramificaciones de este relato se conectaban con otro, el del hondo sentimiento cristiano de los vascos, patente, por ejemplo, en la idea de que la lengua traída por Tubal, el euskera, era no ya una de las lenguas que se hablaban antes de la caída de la Torre de Babel, sino, en algunas versiones, la verdadera lengua primigenia, la que se habló en el Paraíso. A estas ideas no les faltaron sus aplicaciones coreológicas: si una leyenda bearnesa recogida por el padre Donostia (1932, p. 103) refería que Adán y Eva dieron en el Paraíso el primer paso de danza, un *jauzi* vasco, Iztueta, citó en su famoso libro (1824, p. 74) a Juan Bautista Erro, en su afirmación de que la costumbre de evitar el contacto de las manos al bailar utilizando un pañuelo entre ellas –ejemplo de máxima honestidad– procedía “del patriarca Noé y de sus hijos”.

En este sentido, a mi modo de ver conviene diferenciar entre una tendencia que podríamos desde un punto de vista contemporáneo identificar, como hace Josu Chueca (1999: 173-174), como *vasquista*, entendiéndola ésta como la de la exaltación identitaria de todo aquello que se considera como vasco, de la *nacionalista*, que es una ideología política, y que conecta ese sentido identitario con el político, especialmente complicado de generalizar en la coyuntura actual, pero cuyo objetivo último es en principio el independentismo². En el caso vasco, además, es a mi juicio muy importante hablar, sobre todo a finales del siglo XIX, del *Fuerismo* político, como ideología vasquista pero no nacionalista, y de manera específica en el tema que nos ocupa, ya que el *Fuerismo* sostuvo un imaginario vasco que en buena medida fue modificado por la influencia nacionalista.

2. EL FUERISMO, EL RENACIMIENTO CULTURAL VASCO Y SU IMAGINARIO

Los territorios vascos, en efecto, y a diferencia de los de la Corona de Aragón, habían llegado a fines del siglo XIX manteniendo a duras penas y parcialmente un sistema legislativo propio, el de los Fueros. Amenazado por el centralismo borbónico, fue el estado liberal español el que en 1876 los suprimió en su mayor parte, más en Vascongadas que en Navarra, como consecuencia de las derrotas carlistas, facción que, como parte del mantenimiento del sistema del Antiguo Régimen, había hecho de ellos una de las columnas de su ideología. Se conoce por *Fuerismo* a la ideología –o sentimiento– que propugnaba una vuelta a la situación foral, y que fue compartido por muy amplias bases de la población de las tres provincias vascongadas y Navarra, pertenecientes a todas las clases sociales. La descripción del

motivos económicos. En un territorio pobre y con excedente demográfico, esta situación supondría un alivio económico (el impago de impuestos) y un elemento de control de la población (dificultar la inmigración).

2. Sin embargo, esto no significa que la frontera entre vasquismo y nacionalismo haya estado ni esté siempre perfectamente delimitada. El propio PNV, como es sabido, concedió especial importancia a la actividad cultural durante las dictaduras, durante las cuales su actividad política fue prohibida (por ejemplo S. de Pablo 1995, p. 13).

que fuera cronista de San Sebastián Francisco López Alén (1907) del “último *aurresku* foral” bailado en 1876 es muy indicativa de la idea que del Fuerismo tenían las clases altas urbanas vascas, que veían en el *aurresku* –mejor *soka-dantza*³– una perfecta metáfora de la interclasista democracia original de ese pueblo⁴:

Salieron primero las alcaldesas, después la hija del diputado general; luego los diputados á Cortes, la hija del general en jefe y las señoras principales del país.

Este baile, encarnación viva del carácter popular y democrático del Fuero, era un honor á que aspiraban en nuestro país las damas más encopetadas, teniendo viva satisfacción en bajar a la plaza pública y en bailar delante y con los aplausos del pueblo soberano.

En aquel memorable *aurresku* de 1876 tomaron parte las señoras de Brunet, Lizarraga, Troncoso, Carrasco, Arriola, Lasala, condesa de Llobregat, la marquesa de la Laguna, la señora de Samaniego, Machimbarrena, Egoscozabal, Olano, Castillo, duquesa de Bailén, Murillo, marquesa de Villayago, condesa de Villalba y dos señoras más que en este momento no nos es posible recordar.

Estas damas acompañadas de sus respectivos caballeros, se presentaron en la plaza de la Constitución y fueron saludadas por el pueblo euskaldun con marcadas muestras de deferencia y respeto y confundidos con él, simbolizaban la igualdad y fraternidad de las clases.



Figura 1. *Aurresku de honor*. I Congreso de la Sociedad de Estudios Vascos. Oñate, 1918. Gipuzkoa Donostia Kutxa Fototeka.

3. *Aurresku* es, en sentido estricto, el nombre del primer *dantzari*, literalmente “mano delantera” de la “danza de cuerda” que es la *soka-dantza*. Éste es el que lleva el mayor peso en el baile, y hoy día una de las partes que ejecutaba en esa *soka-dantza* es lo que comúnmente se utiliza como homenaje y popularmente se identifica con el *aurresku*.

4. Ignorando, como es evidente, otras interpretaciones, ya que en esta danza es evidente tanto a nivel simbólico como histórico la escenificación de la jerarquía social (Sánchez Ekiza, 2000).

Y es que entre la intelectualidad vasca del momento se tiene la sensación –o la consciencia– de que las que consideraban ancestrales costumbres vascas se estaban perdiendo. Una de sus más señeras personalidades, Arturo Campión, volverá a recurrir a la música y danza tradicionales para ejemplificarlo en el cuento de 1917 *El último tamborilero de Erraondo*, en el que se cuenta la decepción del anciano Pedro Fermín Izko, un *txistulari* que, tras cincuenta años de pastoreo en Argentina, vuelve a una Zona Media de Navarra irreconocible para él, tálada y seca, donde nadie entiende ni el euskera ni su música, y decide marcharse. Esa cultura vasca, casi perdida pero recuperable, se considera una con unos Fuegos idealizados, que se aprecian igualmente casi perdidos pero recuperables.

En íntima relación con este Fuerismo político, y dentro de ese “vasquismo” que consiste en la defensa y exaltación de las características que se consideran como sustancialmente vascas, surge a finales del siglo XIX entre las clases altas y urbanas del País Vasco un movimiento cultural, romántico en su estética y conservador en su política, que se conoce con el nombre de Renacimiento cultural vasco.

Este movimiento, cuyos antecedentes se remontan a los “Juegos Florales Vascos”, certámenes poéticos en esa lengua organizados por Antoine d’Abbadie desde 1853, cristalizó de la mano de diversas asociaciones, siendo la primera de ellas la *Asociación Euskara*, creada en Pamplona, que en 1879 convocó en la localidad navarra de Elizondo los primeros “Juegos Florales” al sur del Pirineo, con la finalidad explícita de “fomentar la completa unión del pueblo vasco, conservar sus antiguas y sanas costumbres y contribuir en alguna parte al desarrollo material del país” (*Revista Euskara*, 1879, pp. 153-157). El programa era más amplio que en los primeros Juegos Florales de Iparralde: junto al habitual certamen literario, hubo otros de pelota (de dos modalidades en claro retroceso: rebote y chistera), *bertsolari*, *aizkolaris*⁵, otro de ganado, y otro de “tamborileros –*txistularis*– que ejecuten aires populares vascongados”. La presencia de un anciano José María Iparraguirre, el autor del himno fuerista por excelencia, el *zortziko Gernikako arbola*, tiene a nuestros ojos una carga simbólica trascendental, ya que este autor y sus *zortzikos* constituyen el buque insignia musical del movimiento.

El éxito de la convocatoria animó el desarrollo de una buena cantidad de festejos y certámenes de este tipo, que bajo el nombre de *Fiestas Éuskaras* o más comúnmente *Juegos Florales*, se celebraron en su mayor parte bajo la organización de la propia Asociación Euskara, de la Euskal-Erria, de Bilbao, así como por el entorno de la revista *Euskal-Erria*, de San Sebastián. Puede afirmarse, en efecto, que juegos florales y revistas fueron las manifestaciones más importantes de este movimiento.

5. *bertsolari*: improvisador de versos; *aizkolari*: cortador de troncos con hacha.

El desarrollo de estos concursos nos ofrece una serie de características muy interesantes sobre cómo entendían los organizadores la música y danza tradicionales vascas. Desde luego, todo hace pensar en que fueron motivos derivados del amor a la “tradicción”, y no de índole estrictamente musical o estética, los que llevan a la proliferación de estos concursos. Un par de breves pero buenos exponentes pueden ser esta descripción del *aurresku* de honor de los de 1912 en Zarauz (*Euskal Erriaren Alde*, 1912, p. 579). “Bailó el aurresku el señor Aramburu, y bailó muy bien, pausada y señorialmente, sin contorsiones ni piruetas, como corresponde bailar á quien no pretende mostrar dotes gimnásticas y si rendir culto á nuestro espíritu tradicional”, o esta otra sobre la interpretación de los *txistularis* hermanos Uria en las Fiestas Éuskaras de Irún de 1881 (*Revista Éuskara*, 1881, p. 262): “Al escuchar los agradables sonidos que á sus instrumentos arrancaban: al observar la maestría en la ejecución y la perfección con que se acompañaban los hermanos Uria, cualquiera á no verlo, hubiera dudado de que tan sonoras y armoniosas notas, fuesen producidas por un instrumento tan ingrato como el silbo.”

En múltiples ocasiones, por ejemplo, se alude a que el repertorio fuera “de aires exclusivamente vascongados”, lo que no era ocioso en un momento en que buena parte del repertorio mejor conocido, el de los *txistularis*, estaba constituido en su mayoría por valsos, habaneras, contradanzas, mazurkas, polkas y otras danzas “internacionales” del momento (K. Sánchez Ekiza, 2005, pp. 153-154). En los Juegos de Zarauz de 1912 se otorgó un premio de 250 ptas. a la mejor “Sinfonía para banda”, en la que se describiera la lucha entre los cantos vascos y los exóticos, acabando por vencer aquéllos, pudiendo “servir de indicación ó pauta la Sinfonía solemne, 1812 de Tchaikowsky” (*Euskal Erriaren Alde*, 1912, p. 339)⁶. Otra cuestión es que se tuviera muy claro qué era indígena y qué extranjero. En este momento, por ejemplo, no parece ponerse en duda la vasquidad de la jota, incluyendo la entonces muy popular perteneciente a la zarzuela *El molinero de Subiza*, del compositor extremeño Cristóbal de Oudrid. Tampoco la de determinadas melodías, como la entonces también muy popular *Marcha de San Ignacio*, cuyo claro origen foráneo demostraría más adelante el padre Donostia (1931 y 1935)⁷.

Algo parecido ocurre con otro tema más espinoso, el de la búsqueda de, como lo definía la convocatoria de los concursos musicales de 1884 (*Euskal*

6. Se premió una obra de Jesús Franco, que se estrenó al año siguiente con gran éxito, repitiéndose su interpretación en diversas localidades (*Euskal Erriaren Alde*, 1913, p. 18).

7. Con todo, esta idea primordial expresada de forma abundante dejaba lugar a resquicios y sorpresas: sin duda la mayor de las mismas fue la convocatoria para los Juegos de Irún en 1927 de un concurso “al mejor fox-trot para banda composición que estará inspirada en melodías originales de marcado sabor vasco, tendrá los mayores puntos de contacto, en cuanto al ritmo y giros armónicos, con las exóticas de este género.” La obra ganadora fue *Vasconia en Nueva York*, de Ramón Méndez Orbeagozo, dejándose desierto el segundo premio (*Euskal Erriaren Alde*, 1927, p. 199).

Erria, 1884, p. 383), “un carácter genuinamente euskaro, ya sea por el ritmo, los diseños melódicos ó por cualquiera otro de los rasgos que integran y determinan la fisonomía especial de la música bascongada.” El problema, claro, era precisar en qué consistía esa fisonomía, en lo que no se avanzó más allá de tópicos como “la plácida melancolía dentro de los límites de la más cándida sencillez,” que se valoraron en la concesión de un premio de composición de *zortzikos* (*Euskal Erria*, 1896, p. 52).

El imaginario de este Renacimiento cultural ligado al Fuerismo se nutría básicamente de iconos heredados: sus manifestaciones musicales, que tenían sin duda una enorme importancia, eran el *zortziko*, entendido como un ritmo puntillado en 5/8 a la manera de Iparraguirre (K. Sánchez Ekiza, 2007), el *txistu* –“tamboril” en el lenguaje de la época–, el baile al suelto y especialmente la *soka-dantza*, y los coros, que nutrían buena parte de su repertorio de arreglos de canciones tradicionales (Nagore Ferrer 2001). Su labor consistió en la consolidación y defensa de esta iconografía, mediante unos medios –insistimos, certámenes y revistas– que hoy día no podemos considerar demasiado eficaces. Especialmente si los comparamos, como va siendo hora, con los del nacionalismo político.

3. LA NUEVA ICONOGRAFÍA DEL PNV

Y es que el Partido Nacionalista Vasco, y muy especialmente su fundador, Sabino Arana, mostró una enorme capacidad para, nutriéndose de ese imaginario previo, modificarlo, especialmente mediante la creación de nuevos símbolos de gran proyección futura. A él se debe, por ejemplo, buena parte del actual nomenclator vasco, cada vez más usual fuera de las fronteras de su idioma, y basado en la idea, tomada directamente del apologista vasco del siglo anterior, Astarloa, de que los nombres masculinos debían terminar en “a” y los femeninos en “e” porque con estas vocales emiten su primer llanto, respectivamente, los niños y las niñas (H. Knörr Borrás, 1999, p. 144). Creador también del propio nombre de la patria vasca, *Euzkadi*, cuya utilización –especialmente con zeta– ha ido a menos en los últimos años, otra parte de la iconografía por él creada –la *ikurriña* o bandera, un nuevo himno, la idea del diseño del escudo– continúan siendo básicamente en este momento los de la Comunidad Autónoma Vasca.

Y es que si el poso del que surge el nacionalismo vasco era espeso, la voluntad de Arana y el PNV de romper con el modelo de Juegos Florales es también evidente desde el principio. Para él, en efecto, la única consecuencia de los mismos era la visita de aluviones de habitantes de la ciudad, *maketos*⁸ y *maketizantes*, que provocaba la “extranjerización” y la “ruina moral” de la población

8. Término despectivo dado a los inmigrantes, afortunadamente cada vez en mayor desuso.

aldeana, cuyos resultados podían verse en el registro de nacimientos “semestre y medio después” (Arana 1897a).

El nacionalismo vasco, en efecto, es en sus inicios, y a diferencia del español y de la mayoría de los europeos, antiliberal. Por ello será el carlismo el enemigo electoral fundamental, y por ello también se produce una equivalencia entre lo vasco y lo cristiano, enunciado desde antaño con el dicho *euskaldun fededun*⁹. Es por ello que la dicotomía entre las danzas vascas “al suelto”, honestas frente a los licenciosos bailes extranjeros “al agarrado”, que encontró en la vieja obra de Iztueta (1824) un afortunado precedente, constituirá una actividad continua dentro del movimiento nacionalista. En palabras de nuevo del fundador del partido (1895, p. 267):

Ved un baile bizkaino presidido por las autoridades eclesiástica y civil, y sentiréis regocijarse el ánimo al son del txistu, la alboka o la dulzaina y al ver unidos en admirable consorcio el más sencillo candor y la más loca alegría; presenciad un baile español, y si no os causa náuseas el liviano, asqueroso y cínico abrazo de los dos sexos queda acreditada la robustez de vuestro estómago.

Si es cierto que esta actitud era compartida por buena parte de entidades católicas e incluso obreras, no lo es menos que el PNV hizo de ella una auténtica cruzada: alcaldes nacionalistas establecieron decretos municipales con multas para aquellos que fueran sorprendidos haciéndolo; afiliadas de determinadas localidades hicieron pública promesa de no bailarlo... titulares de la prensa penevista hacían especial llamamiento a que los militantes del partido no fueran vistos bailando al agarrado, aunque nada les pasara a los carlistas o incluso a los *luisés*¹⁰ si hacían lo mismo. Estos versos –por llamarlos de alguna manera– gozaron de una gran popularidad hasta no hace tanto tiempo. Cantados, a duras penas, con la poco cantable melodía del *aurresku*, representaban bien este imaginario de *txistu*, sano ejercicio físico y virilidad frente a los bailes españoles de estampa zarzuelera: organillos, chulapos y navajas:

No queremos chulapos ni maketos
ni pianos de manubrio ni nada de inmoral,
ni tampoco tratar con criminales
que siempre van provistos del mísero puñal.

9. Su traducción aproximada podría ser “vasco, hombre de fe”. En euskera, además, el paralelismo entre el propio idioma y la fe es patente, ya que el sufijo “dun” se aplica literalmente al dueño de algo, al que lo posee. De esta manera, euskara y fe católica vienen a considerarse sinónimos. A día de hoy, el *Aberri Eguna* o Día de la Patria Vasca se sigue celebrando el Domingo de Resurrección. Y quizás no esté de más a este respecto recordar cómo todavía a fines del siglo pasado las finales de los campeonatos de pelota vasca se celebraban de manera que fuese preciso detenerlas a las doce del mediodía para el rezo del Ángelus en plena cancha, con los finalistas flanqueando al sacerdote.

10. Organización juvenil católica. Véase por ejemplo *Gipuzkoarra*, 24-10-08, p. 3.

Allí baila el euskaldun, de raza viril,
luciendo bien su agilidad
al son del txistu y el tamboril.

El *txistu*, en efecto, siguió siendo el indiscutible instrumento nacional, y como tal se consideró un elemento susceptible de difusión, lo que también ocurrió con los coros y su repertorio vinculado a la canción tradicional (Ibarretxe Txakartegui, 1996 y 1999). No ocurrió lo mismo, sin embargo, con buena parte de la iconología musical heredada del XIX. Ése fue el caso, desde luego, de la danza. La tradicional *soka-dantza* dejó su lugar central a la *Dantzari-Dantza* de la Merindad de Durango, que con el nombre de *ezpatadantza* se difundió de forma extraordinaria por todo el País. El fundador del PNV, en efecto, mostró su entusiasmo por ella desde la primera vez que la vio ejecutar, en 1886, en Durango, con ocasión precisamente de unos Juegos Florales. Como casi toda la simbología nacionalista, tuvo a su favor su origen vizcaíno, y en este caso concreto el propio Sabino destacó su carácter “viril y majestuoso” del que carecían otros bailes, como por ejemplo la *zinta-dantza* (Arana Goiri, 1987b). En el caso de las chicas, el icono se formalizó en torno al *Gorulari dantza*, o baile de hilanderas, que avalaba su papel tradicional en esta actividad, en un discreto segundo plano respecto al masculino.



Figura 2. *Primer Aberri Eguna - día de la Patria Vasca- el 27 de marzo de 1932. Desfile de ezpatadantzaris e hilanderas. En Gorospe (1995, p. 52).*

Precisamente en la marcha inicial de la *ezpata-dantza* pensó Sabino durante su estancia en la cárcel para escribir unos versos que luego constituirían el *euzko-abendearen ereser'kija* o “himno nacional vasco”, actual himno de la Comunidad Autónoma Vasca (C. Jemein y Lanbarri, 1977, p. 288). En este aspecto, sin embargo, este “himno nacional” no acabó de imponerse sobre el tradicional himno fuerista, el *Gernikako arbola* de Iparraguirre¹¹.

4. LA ACTIVIDAD DEL PARTIDO

La actividad del PNV, sin embargo, dista mucho de limitarse a una nueva simbología, y fue fruto de una intensa labor práctica. Como el historiador del nacionalismo Josu Chueca ha afirmado (1999, 173):

la demostración folclórica, llevada a cabo por grupos de jóvenes, gaztetzus, poxpoliñas¹², creados y vinculados a las propias organizaciones nacionalistas, fue una constante junto a los actos políticos, y componente de toda jornada de afirmación vasquista y/o nacionalista que se preciase.

Los actos nacionalistas, en efecto, siguen un patrón concreto, que se repite desde las grandes solemnidades, como la celebración del día de San Ignacio hasta en los más simples, como la inauguración de un *batzoki*¹³, según un orden muy similar. Tomando como ejemplo la reunión de las agrupaciones vizcaínas del 20 de julio de 1913, el modelo es más o menos éste: Dianas por la mañana, normalmente con tamborileros y dulzaineros; Misa solemne y cantada por algún orfeón; Festival vasco, con *aurresku*, *ezpata-dantza* y deportes rurales (pelota, *aizkolaris*, *palanka*, etc.). Por la tarde, después de comer, manifestación y mitin, terminando con romería vasca¹⁴ hasta el atardecer.

Prácticamente desde el principio, una parte importante de la actividad del PNV se centró en la música y danza tradicionales, cometido que recayó fundamentalmente en la rama juvenil del Partido, “Juventud Vasca” o *Euzko Gaztedi*, y secundariamente en la femenina, *Emakume Abertzale Batza*. El centro de Juventud Vasca de Bilbao, por ejemplo, inauguró en 1908 su propia academia de

11. A la hora de establecer el himno oficial de la Comunidad Autónoma Vasca, solo la mayoría del PNV consiguió que saliera adelante la propuesta del himno sabiniano, eso sí, sin su letra, considerada excesivamente clerical. Las otras propuestas fueron *Gernikako arbola* y, por parte de la izquierda abertzale, *Eusko Gudariak*. En los últimos meses se ha corrido el rumor de que la actual mayoría socialista-popular del Parlamento vasco iba a proponer el cambio de himno a favor de *Gernikako arbola*.

12. Término con el que se conoce a los componentes de los grupos de danza infantiles.

13. Centros sociales del PNV.

14. Este término se aplica en el País Vasco a largas sesiones de baile al suelto, generalmente al aire libre. Su origen, claro está, denota su clara relación con las fiestas religiosas.

música; en 1909 su propio orfeón, organizando incluso en 1910 un concurso entre los orfeones de los *batzokis*, o centros sociales del partido. En 1913 empezaron las clases de *txistu* y atabal (I. Camino y L. de Guezala, 1991, pp. 56 y 65).

Entre todas estas actividades, sin duda el desarrollo más importante fue el de la *ezpata-dantza*, de modo que un baile que se interpretaba en apenas unas pocas localidades del Duranguesado vizcaíno se expandió por todo el País de forma espectacular: en 1932 se creó *Bizkaiko Ezpatadantzari Batza*, o “Asociación de *Ezpatadantzaris* de Vizcaya”, y pronto surgieron organizaciones similares en otros territorios. En 1933, el día de San Ignacio, doscientos setenta y cinco grupos se reunieron para bailarla en el estadio de San Mamés, en una celebración cuyo plato fuerte era desde 1913 precisamente la *ezpata-dantza*, y que en 1934 sería prohibida por el gobierno derechista. Por esas fechas, la homónima guipuzcoana de dicha asociación tenía mil doscientos asociados, seiscientos la de Álava y quinientos la de Navarra. Más tardía fue la aplicación de un sistema similar para los coros (Tápiz, 2001).

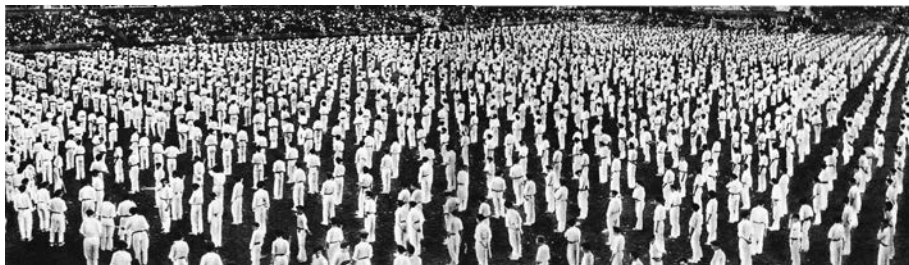


Figura 3. Grupos de *ezpata-dantzaris* participantes en el festival del día de San Ignacio de 1933. En C. Jemein y Lanbarri (1977, pp. 362-363).

Algunas de las expresiones de esta actividad, especialmente las más tardías, realizadas en el breve tiempo y espacio en el que el Gobierno Vasco ejerció su poder durante la Guerra Civil, resultan más curiosas, y desde luego muy contemporáneas. En 1935, la editorial Boileau publicaba un cuaderno de música para acompañamiento de la entonces conocida como “gimnasia sueca”, nacida de un entorno pedagógico, el del colegio de los capuchinos de Lecároz, muy próximo al entorno nacionalista¹⁵. La música del padre Olazarán de Estella, una figura capital en el desarrollo del movimiento *txistulari* de la época, estaba armonizada

15. Como es sabido, los miembros de órdenes religiosas no podían militar en ningún partido. En el entorno del colegio de Lecároz, sin embargo, trabajaron eminentes figuras de la cultura vasca que se pueden considerar próximas al nacionalismo vasco, como el propio padre Olazarán, el padre Dostia o el autor de los textos de esta música, el padre Policarpo de Iraízoz.

para banda completa de *txistularis* y también para coro, con textos en euskera y castellano (*Txistulari*, nº 11, 2ª ép.: 8).

De esta manera, la preocupación por el deporte y la educación física por parte del nacionalismo vasco, fue, desde luego, de gran importancia, y el gobierno vasco introdujo la obligatoriedad de la educación física en la escuela en su decreto de 1937. Con el fin de relacionar más estrechamente educación física y folclore vasco, se creó incluso una Asesoría Técnica en Folclore Vasco (Sebastián García, 2001). Y, visto el tema que nos ocupa, también es reseñable el que las milicias vascas diseñaran algunos de sus toques reglamentarios sobre la base de determinadas melodías tradicionales, como *Jeiki, jeiki* o *Hator, bator* (Arana Martija, 1988).

Pero, sin duda, la expresión más alta de la utilización del folclore vasco por parte del nacionalismo la constituye la creación en 1937 por orden directa del *lebendakari*¹⁶ del grupo *Eresoinka*. En los espectáculos del mismo nombre, que se estrenaron en París el 18 de diciembre de ese año, se combinaban números corales, danzas tradicionales y coreografías basadas en música y danza tradicional acompañadas de orquesta, que suponían un esfuerzo de verdadera creación. Bajo la dirección artística de José Olaizola, en él colaboraron además artistas plásticos de la categoría de José María Uzelai o Antonio de Gueza. En los meses siguientes, el espectáculo, cuya finalidad expresa era la de hacer propaganda para la causa vasca, recorrió Francia, Bélgica, Holanda y Gran Bretaña, hasta que la invasión nazi de Francia obligó a su clausura (Arana Martija, 1988).

5. ALGUNAS CONSECUENCIAS DE ESA ACTIVIDAD

Como es de suponer, determinadas características de la danza y música tradicionales fueron convenientemente *retocadas* para que expresaran mejor la ideología nacionalista. El caso más evidente y fructífero fue sin duda la sustitución en la *ezpata-dantza* de la bandera municipal por la ikurriña. El momento en que, al finalizar el primer número del baile, la enseña es ondeada por encima de las cabezas de los *dantzaris*, puestos rodilla en tierra y con la cabeza baja, constituye uno de los momentos culminantes tanto de la danza como del espíritu patriótico vasco, y con ese fin se sigue utilizando hoy en día¹⁷.

Otro caso interesante es el de la danza de espadas de Jeméin, similar a otras muchas de la Península, *degollada* incluida, que mediante una coreografía -el *zortziko de San Miguel de Arretxinaga*- se convirtió en una verdadera lucha

16. Presidente del gobierno vasco.

17. Aunque fuera del contexto político, este video casero alojado en *youtube*, que recoge la actuación de un buen número de grupos en el *Día del Dantzari* de 2010, en Sondica (Vizcaya), puede dar una buena idea del espectáculo: http://www.youtube.com/watch?v=_xF7sJ6-174&feature=related.

entre el Bien y el Mal, entendidos a la manera cristiana, que acababa con el triunfo del Cristianismo representado por San Miguel. No es lo menos interesante evidenciar cómo estos cambios se obviaban, representándose su ejecución como si fuera “tradicional”. Referido a este último caso, por ejemplo, se decía textualmente (*Euzkadi*, 9-3-35) que “Se pudo salvar esta danza milagrosamente, pues la recordaba solamente un anciano de setenta años, superviviente único de los antiguos ejecutantes”.

En esta línea de renovación dentro de la tradición, otro de los casos más trascendentes es el de los coros de Santa Águeda. La víspera del día de dicha santa, en efecto, existía en muchos lugares la tradición, en pleno retroceso y pérdida en las ciudades más importantes, de salir a cantar canciones de cuestación. En 1910, la Juventud Vasca solicitó que se le remitieran melodías y textos de las distintas poblaciones con el fin de unificarlas en una de rango nacional (I. Camino y L. de Guezala, 1991, p. 68). Entre ellas, Javier de Gortázar y Jesús Guridi seleccionaron una que ellos consideraban claramente genuina, de compás irregular. Para aquella música compuso una letra en euskera uno de los más prestigiosos escritores del momento en aquella lengua: Evaristo de Bustinza, *Kirikiño*. En un primer momento se pensó armonizar la música, pero al final se decidió respetar la melodía “como una reliquia”, con un solista y el grupo al unísono. A partir de este momento, y hasta hoy en día, esta canción se ha convertido en “la” canción de Santa Águeda, llegando a sustituir las que se interpretaban en otras localidades, aunque tuvieran plena vigencia.

Aunque este proceso no siempre tuvo éxito –como ocurrió con la letra que Sabino Arana escribió para sustituir a una melodía de gran poder icónico en la época en Vizcaya y Guipúzcoa, como era la *Marcha de San Ignacio*– (K. Sánchez Ekiza, 2005, p. 182), o la intención de instituir como “danza nacional” a las *mutil-dantzak* baztanesas, haciéndolas interpretar por niños de ambos sexos en vez de, como el propio nombre de la danza indica, por muchachos (ibid., pp. 240-241), es evidente que estamos ante unos cambios importantes, ya que, como ocurre con los productos musical y coréutico, en tanto que nunca están acabados, los cambios en la apreciación de los mismos terminan por crear cambios intrínsecos a los mismos. Este proceso, por el cual una manifestación tradicional sujeta a cambios continuos acaba tomando unas características más o menos estables, y en este momento en general susceptibles de ser apropiados como “nacionales”, puede describirse de alguna manera como “folclorización”, es decir, el momento en el que la música y danza tradicionales deviene folclore, o incluso, en la terminología popularizada en España por Martí (1996), en que el folclore deviene en “folclorismo”.

Es evidente que la contradicción que existía entre el manifestado deseo de volver a la cultura tradicional y los cambios que realmente estaban produciendo en su ámbito no era percibida como tal, sino como la simple expansión, en

búsqueda de uniformización nacional, de un repertorio previamente depurado. Y también que el concepto de tradición que manejaban no era el de la simple conservación de un repertorio, sino el de su creación al servicio de una ideología: la causa del Nacionalismo vasco. Es obvio que el conocido concepto de “invención de la tradición” de Hobsbawm (2002) tiene en este sentido completa vigencia.

Por otro lado, esta vinculación entre el PNV y determinadas músicas y danzas tradicionales provocó que en los momentos de ilegalidad del partido compartieran de alguna manera su suerte determinadas manifestaciones culturales. Esto es, por ejemplo, lo que ocurrió en la localidad navarra de Estella, en la que el movimiento nacionalista tuvo una intensa actividad. En 1936, las fuerzas políticas y militares, que tomaron el poder y fusilaron al alcalde nacionalista Fortunato Aguirre, ordenaron que se entregaran todos los *txistus* en un bando que se ha hecho famoso, a la voz de “Se acabó el ‘gora euzkadi’, estamos en tiempos de VIVA ESPAÑA,” (Al-Taffaylla, 1986, t. I, p. 294). Y de forma similar, también llamó al cuartel a los danzantes del baile de la era, quienes tuvieron que entregar las ropas del grupo. Por otro lado, la costumbre nacionalista de terminar la marcha con la que se abre la *ezpata-dantza* con un ondeo de la *ikurriña*, y no la enseña municipal, sobre los danzantes postrados, provocó también la sustitución de la misma durante las dictaduras por la bandera española.

Estos hechos, con todo, dependieron mucho del lugar y de la significación política de los propios músicos y *dantzaris*. En San Sebastián, por ejemplo, las nuevas autoridades decidieron incluso, ante la necesidad de música para sus actos de protocolo, llamar del frente a un voluntario carlista, Secundino Martínez de Lecea, para recomponer la banda municipal de *txistularis* (J. L. Ansorena Miranda, 1996, p. 105 y ss.). El caso de Bilbao, cuyos *txistularis* municipales, y especialmente los hermanos Landaluce, estaban muy vinculados al PNV, fue muy distinto.

Y es que, a pesar de la ausencia en este momento de investigaciones serias sobre el tema, todo parece indicar que el modelo nacionalista de folclore no difirió mucho del que utilizó el carlismo en fecha similar. La descripción en la prensa carlista del *Gran día tradicionalista* en Elizondo, en 1933 (*El Pensamiento Navarro*, 24-9-33), por poner un caso, recogía la presencia de las bandas de Placencia de las Armas y Oñate, *chistularis*, el grupo de “Hilanderas” de Durango (nada menos), *dantzaris-txikis* de Leiza, danzantes de Ochagavía, *bersolaris* [sic], etc. El recientemente aparecido magnífico estudio sobre el folclore de Zarauz de Xabier Alberdi y Xabier Etxabe (2009) no deja lugar a dudas sobre lo ocurrido en esa ciudad, donde el Círculo carlista tenía grupo de danzas y de *txistularis* propio, y donde aparecen fotografías de la interpretación por parte de un grupo de niñas del famoso ondeo a la bandera ante el propio Franco en 1948 (2009, p. 246).



Figura 4. *Ondeo a la bandera delante del Caudillo. Zarauz, 28 de agosto de 1948.*
 En Alberdi eta Etxabe (2009, p. 246). Foto Gipuzkoa Kutxa Fototeka.

Es a partir de este año, en efecto, cuando según Estrella Casero (2000, p. 76), el régimen franquista empezó a dar verdadera importancia al elemento propagandístico que contenía el folclore mediante los coros y danzas de la Sección Femenina, otro aspecto del que sabemos muy poco referido al caso vasco. El ejemplo de Pamplona también puede ser instructivo, ya que el repertorio de grupos como *Mutbiko Alaiak*, muy ligado al carlismo y surgido en 1931, *Oberena*, ligado al Arzobispado y surgido en 1941, e incluso la creación nada menos que de un grupo municipal de *dantzaris* en 1949 -con una banda municipal de *txistularis* en 1944- no diferiría mucho del de los grupos nacionalistas. El espectáculo *Duguna*, estrenado por ese último grupo en 1951, calcaba el espíritu de *Eresoinka* con coreografías de músicas del padre Donostia, el padre Olazarán o Jesús García Leoz. El mismo caso de Estella y su *baile de la era* no deja de ser significativo, ya que el nombramiento como secretario del ayuntamiento de Francisco Beruete, uno de los *dantzaris* del grupo de antes de la guerra, allanará completamente el panorama para dicha danza, quizás la más popular en este momento en todos los territorios vascos (Villafranca y Lizarrako gaiteroak, 2003).

6. CONCLUSIONES

A diferencia de lo que ocurrió con la obra del llamado Renacimiento cultural vasco, la entusiasta labor del PNV del primer tercio del siglo XX consiguió

revitalizar, innovándolas, buena parte de elementos de músicas y danzas tradicionales vascas que estaban en franco retroceso. Las afirmaciones en este sentido desde el entorno nacionalista, en efecto, eran muy difíciles de desmentir. Valga como ejemplo esta del diario *Euzkadi* (9-7-1918, p. 1):

¿Qué fuerza viva existe en Euzkadi cuya acción euzkerizadora puede compararse á la del Nacionalismo vasco? ¿Qué organización propugna con igual empuje las instituciones sociales indígenas y el recto espíritu que las informará, que el Nacionalismo? ¿Qué otra colectividad que la nacionalista condena con energía constante é inflexible las complacencias con las diversiones corruptoras, y quién como ella desparrama sus espléndidas juventudes por las villas y aldeas contaminadas para saturarlas del regio, sano y bello júbilo de las cristianas romerías vascas? Ninguna.

Aunque es cierto que ni Sabino Arana ni los posteriores dirigentes del partido se preocuparon mucho de teorizar sobre la utilización política y propagandística del folclore, ello no quiere decir que no fueran muy conscientes de su potencial político. Así lo expresaba Engracio de Aranzadi, *Kizkitza*, desde las páginas del diario que dirigía (*Euzkadi*, 29-7-1918, pp. 1-2)

En la mayoría de las villas y aldeas de nuestra tierra, basta un grupo de jóvenes nacionalistas atrayentes por la fe con que defienden su Ideal, y la corrección innata á la raza con que lo exaltan, para que el pueblo les rodee y escuche. Y dado el relieve de las ideas fundamentales del credo vasco y la seducción egregia de los afectos que despiertan en las gentes su exposición sencilla, con la colaboración espontánea de la música popular y de los juegos vascos, que forman el programa profano de nuestros actos de propaganda, es suficiente para lograr frutos espléndidos.

A nuestro juicio, ese es el camino del éxito.

De parecida manera se expresaba Gaspar Lecumberri, uno de los primeros *txistularis* del *Batzoki* de Pamplona, al referirse a la importancia de la difusión de grupos de *ezpatadantzaris* (*Amayur*, 10-9-1932):

Nuestro deber e interés, ahora que desde Iruña se pueden desplazar maestros de *ezpatadantza* que pueden organizar equipos, debe estar en formar por todo Nabarra cuantos cuadros nos sea posible. Esta iniciativa creo que ha de ser bien acogida por lo menos en todas las localidades importantes en donde hay *batzoki* o está a punto de inaugurarse. Estas localidades deben darse cuenta de la enorme captación de voluntades para nuestra patriótica causa –sobre todo en la juventud, que es la que más nos interesa–, que se puede obtener haciendo actuar en ella en momentos oportunos, a un cuadro de *dantzaris* constituido por jóvenes de la misma localidad y nosotros, los precursores de estas actividades coreográficas vascas, nos debemos también quedar convencidos de cuánto y cuánto seguidor y simpatías logramos conquistar con nuestras actuaciones por pueblos y ciudades.

Y es que, de alguna manera, parece que la danza y música tradicionales juegan el papel de un señuelo sensorial y prelógico. Así, por ejemplo, al describir el primer encuentro de un grupo nacionalista al llegar a una localidad de la Ribera de Navarra, Cárcar, donde ni se hablaba el euskera ni existía el cliché de cultura vasca atlántica que se entendía como “genuinamente vasco”, se empezaba por un contacto con algunos niños de la localidad (*Euzkadi*, 5-7-1935, p. 4): “uno sabe jugar a la pelota, el otro quiere oír el “sistú”; éste, aprender la espantadanza [sic]; el de más allá desea hablar en vasco... El del “sistú” es el más afortunado, por cuanto inmediatamente, al son de una biribilketa, entra en la plaza nuestro segundo autocar”.

Y quizás por ello la mejor exposición de esta idea -¿o sensación?- se dé en una descripción perdida en las páginas interiores de la descripción de un magno festival folclórico celebrado en Pamplona (*Euzkadi*, 2-7-1935), al referirse precisamente a un grupo infantil:

Y movidos por las notas ligeras de la biribilketa entraron en primer término los mutikos poxpoliñas de Iruña. Cien niños vestidos con boina y blusa azul, abarkas y mantarras. ¡Los niños que escuchan la alegría de la danza antigua y siguen por los caminos de la patria! Antes que los razonamientos llegan al corazón los sonidos de un txistu.

Da la sensación, en efecto, que la música sirve como atractiva introducción para aquellos que, como los niños, no son capaces de razonar, y sólo en segundo lugar “cuando la atmósfera está bien caldeada”, -como decía la descripción de Cárcar- se llegaba al turno de la oratoria, que era lo verdaderamente importante.

La potencia de la música y la danza para recrear imaginarios es algo que no ha escapado a la observación de los estudiosos de la cultura, aunque todavía no sepamos muy bien cómo se produce. De alguna manera, podemos insistir en el carácter no conclusivo del producto musical y coréutico, que lo convierte en continuamente vivo y sujeto a modificaciones. La necesidad de la interpretación de un hecho musical y coréutico surgido, como el tradicional, en el pasado combina necesariamente elementos pasados y presentes, de los que toda interpretación privilegia unos y abandona otros incluso antes de que el espectador efectúe procesos similares a través su propia percepción.

Así entendemos cómo determinados elementos considerados como “tradicionales” se mezclan con otros contemporáneos que refuerzan la sensación de conjunto que se quiere dar. Esto explica, por ejemplo, por qué la mayor parte de los vascos -y no vascos seguramente- pueden asociar una interpretación de *txalaparta* absolutamente contemporánea y sin base tradicional con la ancestralidad de la cultura vasca, convencidos de que están oyendo una música que les conecta directamente con la Prehistoria. Y, de forma parecida, cómo en la época que nos ocupa el ver a los *ezpatadantzaris* arrodillados ante una bandera recién-

temente creada no parece que quitara tampoco la sensación de comunidad no ya con el resto de los vascos, sino con generaciones muy anteriores, como parece obligado en una ideología nacionalista.

De esta manera, podemos considerar al primer nacionalismo vasco como un factor de suma importancia en el desarrollo y evolución de lo que se suele considerar como danza tradicional vasca. Una importancia, sin duda, mucho mejor conocida que otras peor documentadas en el tiempo, pero perfectamente rastreables como la del movimiento ilustrado (Sánchez Ekiza 1999). Pero sería inapropiado, en mi opinión, pensar en el Nacionalismo como una fuente exclusivamente de ruptura e “invención” frente a hasta entonces inmutables tradiciones anteriores. Si es cierto que “es el sin raíces, y no el enraizado, el que fetichiza sus raíces” (R. Jacoby, 1999, p. 48), también lo es que música y danza son irrepetibles en sí mismas y que el propio empeño del artista por “mejorar” y “modernizar” su producto, bien técnica o semánticamente, ha sido innegable a lo largo de la historia. Si podemos afirmar, con Jane M. Jacobs, que “si la tradición sobrevive, lo hace anacrónicamente [...] porque la modernidad ha asumido una postura paternal encaminada a protegerla y preservarla” (J. M. Jacobs, 2004, p. 31), me temo que esperar que dentro de esa “postura paternal” no se incluyera también transformarla es demasiado pedir.

La naturaleza de esta representación -de esta *performance*- es pues en muchos casos la de un producto “nuevo”, una “invención de la tradición” en el sentido de Hobsbawm, de alto poder simbólico. Como todo símbolo, una determinada lectura -interpretación- del mismo privilegia determinados significados y enmascara o elimina otros. Siguiendo las fases de la “lógica de la simulación” de Baudrillard (1993, p. 18), nos encontraríamos probablemente en la segunda fase, aquella en que la imagen, tras “ser un reflejo de una *realidad* profunda”, en realidad “enmascara y desnaturaliza una *realidad* profunda.” Pero el hecho musical y coréutico, aunque pueda simbolizar algo, nunca es “ese” algo, sino otra realidad, más o menos metafórica, pero en continuo cambio. De este modo, la interpretación del *agintariena* bajo la *ikurriña* en vez de la bandera municipal supone una innovación real, una alternativa que no “oculta” nada, sino que más bien crea no sólo un símbolo distinto, sino también una distinta realidad tangible. Ese producto nuevo solo tiene éxito en cuanto tiene un público que le otorga un significado, que no tiene siempre por qué coincidir con el de su creador. De hecho, una consecuencia de esa expansión de la *ezpata-dantza* a día de hoy es que en la localidad navarra de Leiza se le considere la segunda danza local, y con el tiempo haya desarrollado incluso determinadas variantes específicas, hasta el punto de estar en este momento completamente enraizada en la misma.

En este sentido, a pesar de las indicaciones que esta intervención suscitó en el Seminario, creo que los análisis relacionados con la simbología y la “Tradición” realizados desde puntos de vista más o menos posmodernos, como el del propio

Baudrillard o el de Kirshenblatt-Gimblet (1995), no se adecúan a un momento histórico como éste, el del primer tercio del siglo XX, que se caracteriza más bien por un proceso de la Tradición a la modernidad.

La música y la danza son unos elementos tan poderosos de propaganda que es probable que se hayan utilizado desde que el hombre es hombre. Y si no se utilizaron de forma intensa en propaganda política hasta entonces fue porque en ese preciso momento, a comienzos del siglo XX es precisamente cuando la política de masas, tal y como la conocemos hoy, empieza a existir. Aunque coincido con Estrella Casero (2000, p. 9) en que estas actividades, comparadas con otras, eran de índole “relativamente inofensiva, secundaria y políticamente poco trascendente,” su amplia utilización por parte del PNV en fecha tan temprana dan buena muestra de la moderna visión de futuro de este partido, el mismo que utilizó desde 1924 las mismas rotativas de su diario *Euzkadi* para publicar el primer periódico deportivo de España, el *Excelsior*. Difícilmente puede expresarse mejor esta consciencia que en la pluma del propio Presidente del Gobierno Vasco en el exilio, José Antonio Aguirre, al verse obligado por la invasión nazi a disolver *Eresoinka* el 4 de diciembre de 1939 (J. A. Arana Martija, 1988, p. 251):

ERESOINKA ha cumplido con su misión de despertar en diversos públicos y sobre todo en personalidades determinadas, una emoción de afecto doble hacia la causa de nuestro pueblo, emoción que difícilmente pudiera haberse logrado por otros procedimientos de propaganda. El arte exquisito de nuestra música y la perfección a que llegó el conjunto coral sobre todo, unido a los bailes magníficos de “Eresoinka”, han sido instrumento de penetración pacífica en las almas de los que no nos conocían, o de aquellos otros que nos desconocían y nos eran adversos.

En conjunto, podemos decir que el nuevo imaginario de la cultura vasca que propugnó ese partido, el de *ikurriña*, escudo *Zazpiak-bat*, *ezpatadantzaris*, *poxpoliñas*, *txistu* y tamboril y masas corales, tuvo un éxito enorme, hasta el punto de ser relativamente asumido –cuando se consideraba estrictamente “cultural” e inofensivo– por las propias autoridades franquistas. Sólo en las últimas décadas del siglo XX empezará a desmoronarse ese imaginario, mediante un mucho más moderno proceso que tendrá lugar, eso sí, con una extraordinaria rapidez (Sánchez Ekiza, 2010). Pero ese proceso, en mi opinión de enorme interés, transcurre fuera de los límites cronológicos marcados en este artículo.

BIBLIOGRAFÍA

- Al-Taffaylla Kultur Taldea: *Navarra 1936. De la esperanza al terror*, Tafalla: Al-Taffaylla, 1986.
- Alberdi Lonbide, X. eta X. Etxabe Zulaika: *Zarauzko folklorea: Eboluzio historikoa, haren aldaketan egon diren interesen azterketa eta festa-ereduen inguruko hausnarketa*, Zarautz: Udala, 2009.

- Ansorena Miranda, J. L.: *Txistua eta txistulariak*, Donostia: Kutxa Fundazioa, 1996.
- Arana Goiri, S.: “¿Qué somos?” (1895), en *Obras completas de Arana-Goiri’ tar Sabin (Sabino de Arana-Goiri)*, Donostia: Sendoa: D.L. 1980, t. I, pp. 606-608, 625-628 y 637-641.
- Arana Goiri, S.: “Las fiestas éuskaras” 1897a, en *Obras completas de Arana-Goiri’ tar Sabin (Sabino de Arana-Goiri)*, Donostia: Sendoa: D.L. 1980, t. II, pp. 1.256-1.259.
- Arana Goiri, S.: “*El ezpatadantza*” 1897b. en *Obras completas de Arana-Goiri’ tar Sabin (Sabino de Arana-Goiri)*, Donostia: Sendoa: D.L. 1980, t. II, pp. 1.366-1.367.
- Arana Martija, J.A.: *Eresoinka: embajada cultural vasca 1937-1939*, Vitoria: Gobierno Vasco, 1988.
- Baudrillard, J.: *Cultura y simulacro*, Barcelona: Kairós, 1993. Traducción española del original de 1981.
- Camino, Iñigo y L. de Guezala: *Juventud y Nacionalismo Vasco (Bilbao 1901-1937)*, Bilbao: Fundación Sabino Arana, 1991.
- Campión y A. Jaime Bon: *El último tamborilero de Erraondo* (1917), en *Obras completas. Fantasía y realidad (2)*, Pamplona: Mintzoa, 1983, pp. 79-89.
- Casero, E.: *La España que bailó con Franco*, Madrid: Nuevas Estructuras, 2000.
- Chueca Intxusta, J.: *El Nacionalismo vasco en Navarra (1931-1936)*, Bilbao: Universidad del País Vasco, 1999.
- Donostia, padre J. A. de: “La Marcha de San Ignacio” (1931), en *Obras completas del padre Donostia*, Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1983, t. I, pp. 223-230.
- Donostia, padre J. A. de: “Txistu y danzas”, (1932) en *Obras completas del padre Donostia*, Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1983, t. II, pp. 103-136.
- Donostia, padre J. A. de: “Más sobre la Marcha de San Ignacio” (1935), en *Obras completas del padre Donostia*, Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1983, t. I, pp. 313-318.
- Gorospe, A.: *Sabin Etxea: Euskal Abertzaletasunaren sortetxea*, Bilbao: Sabino Arana Kultur Elkargoa, 1995.
- Hobsbawm, E. J. y T. Ranger: *La invención de la tradición*, Barcelona: Crítica, 2002. Traducción española del original de 1983.
- Ibarretxe Txakartegi, G.: *El canto coral como entramado del nacionalismo musical vasco*, Tesis doctoral inédita. Universidad del País Vasco, Departamento de Sociología, 1996.
- Ibarretxe Txakartegi, G.: “Movimiento coral y nacionalismo vasco”. En *Eusko-news & media*, nº 47 (1999). <http://www.eusko-news.com/0047z/bk/gaia4704es.html>
- Iztueta, J. I. de: *Gipuzkoa’ko Dantza Gogoangarriak* (1824), Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1968.

- Jacobs, J. M.: "Tradition is (not) modern: deterritorializing globalization". In Alsyaad, N. (ed.): *The End of Tradition?*, London and New York: Routledge, 2004, pp. 29-44.
- Jacoby, R.: *The End of Utopia*, New York: Basic Books, 1999.
- Jeméin y Lanbarri, C.: *Biografía de Arana-Goiri'tar' Sabin e Historia gráfica del nacionalismo*, Bilbao: Geu, 1977.
- Kirshenblatt-Gimblet, B.: "Theorizing Heritage". *Ethnomusicology*, 39, (1995) 3, 367-380.
- Knörr Borrás, H.: "Nombres de persona en el País Vasco: cuestiones históricas y de normalización", en *Fontes linguae vasconum: Studia et documenta*, 80, (1999), 135-154.
- López Alén, F.: "Recuerdos donostiarra: el último auresku foral", en *Euskal Erria*, 1907, 224-225
- Martí i Pérez, J.: *El folclorismo: uso y abuso de la tradición*, Barcelona: Ronsel, 1996.
- Nagore Ferrer, M.: *La revolución coral. Estudio sobre la Sociedad Coral de Bilbao y el movimiento coral europeo (1800-1936)*, Madrid: ICCMU, 2002.
- Pablo, S. de y M. X. Aizpuru Murua (eds.): *Los nacionalistas. Historia del nacionalismo vasco 1876-1960*, Vitoria: Fundación Sancho el Sabio, 1995.
- Sánchez Ekiza, K.: *Del "danbolin" al "silbo": Txistu, tamboril y danza vasca en la época de la Ilustración*, Pamplona: Euskal Herriko Txistularien Elkarte, 1999.
- Sánchez Ekiza, K.: "Ideologías, identidades y tradición en la danza tradicional vasca: el caso del auresku", en *Sukil* 3, (2000), Pamplona: Ortzadar.
- Sánchez Ekiza, K.: *Txuntxuneroak: Narrativas, identidades e ideologías en la historia de los txistularis*, Tafalla: Al-Taffaylla, 2005.
- Sánchez Ekiza, K.: "Sobre Iparraguirre y el *Gernikako arbola*", *Musiker* 15, (2007), 151-163.
- Sánchez Ekiza, K.: "músicas populares, tradicionales y folclóricas en la sociedad vasca contemporánea". *Jentilbaratz*, 12, (2010), 95-109. Un resumen con el mismo título puede verse en *Euskonews & Media*, núm. 499 (2009): <http://www.euskonews.com/0499zkb/gaia49901es.html>
- Sebastián García, L.: "La asesoría técnica en Folclore vasco del Departamento de Cultura de Euzkadi (1936-1937)", en *Sancho el Sabio*, 15, (2001), 113-138.
- Tápiz, J. M.: "Las organizaciones culturales del PNV durante la II República", en *Sancho el Sabio*, 15, (2001), 93-112.
- Villafranca, R. y Lizarrako gaiteroak: *El baile de la Era de Estella: tres siglos de danza*. Notas al DVD del mismo nombre, Estella: Ibai-Ega Dantza Taldea, 2003.

“LA FIESTA DE LAS REGIONES” –ASTURIAS, ANDALUCÍA, VALENCIA Y ARAGÓN–: CUADROS DE CANTOS Y BAILES POPULARES Y CONSTRUCCIÓN NACIONAL ESPAÑOLA (1916-1936)

Carles A. Pitarch Alfonso
Universidad de Maryland

En el presente artículo me propongo examinar cómo en el último período de la Restauración Borbónica y Segunda República españolas (1908-1936), en el contexto del regeneracionismo surgido tras la pérdida colonial de 1898, las élites locales en España, apoyando iniciativas privadas desligadas de la acción nacionalizadora directa del Estado, contribuyeron decisivamente a construir la identidad nacional española contemporánea a través de la exhibición yuxtapuesta de cantos, músicas y danzas tradicionales de distintos territorios históricos periféricos del Estado, presentándolos como cantos y bailes regionales que encarnaban “los ecos del alma española” (*Cuadros regionales* [1924], p. 1) en un momento en el que las circunstancias históricas hacían sentir la necesidad de una redefinición y afirmación de la identidad nacional.

Particularmente, me centraré en los multitudinarios espectáculos celebrados en plazas de toros y teatros de las principales ciudades por el cantador de jota y director de espectáculos Miguel Asso Vitallé (1886-1936), cuyo papel –hoy ampliamente desconocido– fue fundamental a lo largo de dos décadas (1916-1936) para la integración de algunas de las músicas tradicionales españolas más dinámicas del siglo XIX en la cultura de masas que desde el período de entresiglos se creó en España, redefiniendo y reforzando así a un tiempo la identidad nacional construida a lo largo del ochocientos.

Para comprender la exitosa labor de creación y difusión de lo que el mismo Asso llamó la *Fiesta de las Regiones* o *Fiesta Española*, conviene prestar antes algo de atención al proceso de construcción de la identidad nacional española contemporánea y al contexto post-1898, que proveyó tanto los componentes básicos que integraban esos festivales como la ideología subyacente en los mismos.

1. NACIONALIZACIÓN ESPAÑOLA EN LOS SIGLOS XIX-XX, *CONSTRUCCIÓN REGIONAL Y NACIONALISMO BANAL*

La historiografía crítica de la primera década del siglo XXI, a través del examen del proceso de nacionalización en la España de los siglos XIX y XX desde una perspectiva más amplia y en su contexto europeo, ha puesto en evidencia que la tesis de la *débil nacionalización* española sostenida principal aunque no exclusivamente por José Álvarez Junco (2001; síntesis en 2002) tiene claras limitaciones. Dicha tesis postula una hipotética “singularidad” o “anomalía” en el proceso de nacionalización español con respecto al de otros estados-nación de su entorno, al contemplar sólo los mecanismos nacionalizadores aplicados directamente por el Estado –entre los distintos que a lo largo de dos últimos siglos han contribuido eficazmente a los procesos de construcción nacional contemporáneos– y centrarse en problemas históricos, como la carencia de recursos estructurales y económicos del poder central a lo largo del siglo XIX, que habrían impedido una efectiva nacionalización. Esto explicaría presuntamente por qué surgieron nacionalismos periféricos alternativos como el catalán y el vasco en el período de entresiglos, reforzándose y tomando auge tras la traumática pérdida colonial de 1898.

Los trabajos que Xosé M. Núñez Seixas (1996; 2001) desde Galicia dedicó a señalar la importancia del fenómeno de *construcción regional* en el proceso de nacionalización española, enfatizando que muchos actores políticos en la historia española contemporánea pensaron la promoción de la identidad regional y el regionalismo político como el mejor medio de defender el nacionalismo español, y especialmente las excelentes revisiones críticas a la hipótesis de Álvarez Junco por parte de Ferran Archilés (2004, 2007) y Manuel Martí (Archilés y Martí 2002, 2004, 2005) desde Valencia, han mostrado de manera inequívoca que la construcción de las identidades regionales en España –como sucedió por otro lado en los demás estados europeos– fue consubstancial a la construcción identitaria nacional, reforzándola de manera fundamental desde distintos ámbitos geográficos del Estado. Por un lado, estos historiadores valencianos han destacado la decisiva función que tuvo la construcción de la región en la construcción de la nación española a lo largo de los siglos XIX y XX como eficaz mecanismo para la interiorización de la identidad nacional (F. Archilés y M. Martí, 2002, p. 247) y han señalando que esta dimensión analítica se encuentra ausente en las tesis de Álvarez Junco, como hemos señalado. Por otro lado, han mostrado que lo que Micha-

el Billig (1995) llamó *nacionalismo banal* –los hábitos y representaciones cotidianos mediante los cuáles se construye un sentido imaginado de pertenencia a una nación– fue también un mecanismo muy eficaz, igualmente decisivo en el proceso contemporáneo de nacionalización española al desarrollarse la sociedad de masas a partir de las últimas décadas del siglo XIX.

Archilés y Martí (2002, 259-60; 2004, 280-2), en síntesis, articulan las críticas a la tesis de la débil nacionalización española en torno a cuatro puntos básicos. Dicha tesis 1) presupone, en primer lugar, que la construcción de la identidad nacional y su difusión es responsabilidad exclusiva del Estado (administración pública, ejército, sistema educativo), mientras desatiende el hecho de que otros mecanismos no formalizados burocráticamente fueron extraordinariamente efectivos y son precisamente los que explican el alto grado de nacionalización española en lo que se refiere al sentimiento de ámbito de pertenencia; 2) da por sentado, en segundo lugar, que el esfuerzo nacionalizador estatal fue más eficaz en otros países europeos, cuando en realidad la necesidad de la nacionalización de masas en el sentido literal del término y su directa aplicación por parte de los estados-nación no se dieron en todo el continente hasta el último tercio del siglo XIX, y por lo tanto una acción estatal española limitada por problemas estructurales y económicos a lo largo del ochocientos no puede ser motivo para postular anomalía o singularidad alguna; 3) asume, en tercer lugar, que el nacimiento de identidades nacionales alternativas a la española –en Cataluña o Euskadi por ejemplo– fue una anomalía, sin tener en cuenta no sólo que los procesos de nacionalización no son teleológicos, sino también que en los estados-nación que se toman como punto de comparación para postular la débil nacionalización española se hallan casos análogos: en el Reino Unido (Irlanda, Escocia, Gales), en Francia (Bretaña, Occitania, Córcega), en Bélgica (Flandes), o también en otros países; y 4) desatiende, en fin, la efectiva consolidación de la identidad nacional en España conseguida mediante la adaptación de antiguas identidades territoriales a los requisitos culturales exigidos por el nuevo estado-nación contemporáneo, re-construyéndolas mediante un proceso selectivo de rasgos compatibles como identidades regionales.

Adoptando una perspectiva de historia social y comparada, Archilés y Martí (2005) evidencian que durante el siglo XIX la construcción de la identidad española fue más semejante al resto de los procesos análogos europeos de lo que se había planteado con anterioridad, y destacan que ha sido precisamente la historiografía española –seguida en esto por el hispanismo foráneo– la que ha puesto demasiado énfasis en la pretendida singularidad o anomalía de la trayectoria identitaria española, al asumir sin examen crítico suficiente las visiones nacionalistas del pasado español como fracaso surgidas entre los intelectuales tras la crisis colonial de 1898.

Se suele explicar, pues, el hipotético proceso incompleto de nacionalización española por una crisis de penetración del Estado durante el siglo XIX y por una

crisis de identidad nacional en el siglo XX (F. Archilés y M. Martí, 2004, p. 268), pero desde tales presupuestos resulta paradójica la explosión nacionalista española producida tras la crisis de 1898 y que Álvarez Junco releva sin conseguir explicarla satisfactoriamente, pues lo cierto es que sin la existencia de un efectivo proceso de nacionalización previo la misma resulta incomprensible (F. Archilés y M. Martí, 2004, p. 271). La activación instantánea de la identidad nacional en los conflictos bélicos o momentos de crisis, como aquel, sólo es posible a partir de la previa interiorización de una identidad nacional, que en España se había realizado-y siguió realizándose en las décadas siguientes, marco temporal contemplado en este estudio-a través de mecanismos como la construcción regional y a través de dinámicas de socialización que resultan aparentemente banales (Billig 1995), hasta el punto de que no se consideran como mecanismos de penetración del estado en la conciencia de los individuos y colectividades -y de hecho, pueden pasar desapercibidas incluso a los mismos historiadores (F. Archilés y M. Martí, 2004, p. 272)-, pero cuyo alcance y efectividad son indudables.

Archilés y Martí (2004, pp. 272-275) han mostrado desde esta perspectiva crítica más amplia, que a finales del siglo XIX la identidad nacional española estaba más interiorizada y consolidada de lo que se suele admitir. Enfatizan que el proceso de construcción regional en el caso español, lejos de mostrar la debilidad del centralismo estatal, fue una pieza fundamental en la afirmación de la identidad nacional española desde la diversidad de experiencias sociales en los distintos territorios del Estado (Archilés y Martí, 2005), y señalan por otro lado la efectividad del nacionalismo banal en el caso de los espectáculos de masas, tales como los toros, la zarzuela o los cafés-cantantes, que desde finales del ochocientos homogenizaron al público creando una conciencia nacional. Por todo ello, la identidad nacional española históricamente no se puede entender sólo en clave política o cívica, sino que se construyó sobre un modelo cultural, que aunque estaba basado en dos elementos centrales -la lengua (castellana) y la argumentación historicista del pasado nacional- incluyó además otros, como los espectáculos de masas ya mencionados por Archilés y Martí (2004, pp. 272-275) o el que aquí se estudia, que hasta hoy parece haber pasado desapercibido para los investigadores.

Desde mi punto de vista, esos otros elementos culturales que contribuyeron a forjar la imagen identitaria española contemporánea pueden identificarse como *estructuras de plausibilidad* en el sentido de Berger y Luckmann (1966, p. 142), es decir, como prácticas y formas -institucionales u otras- requeridas para que una colectividad siga existiendo "realmente" para los individuos que forman parte de la misma conformándola y reproduciéndola. Esas prácticas y formas indispensables -cualesquiera que sean en una sociedad u otra- proveen una realidad objetiva y subjetiva al mismo tiempo, un contexto de intercambios interpersonales que favorecen una continuada socialización orientada al mantenimiento de una identidad (P. Berger y Th. Luckmann, 1966, p. 142).

Así, las músicas y danzas tradicionales de distintos territorios históricos, especialmente las cuatro principales tradiciones populares de canto monódico expresivo que significativamente aún hoy siguen vivas en el Estado Español –asturianada, jota parada o de estilo aragonesa, *cant valencià d'estil* y flamenco andaluz–, re-presentándose sobre los escenarios como músicas regionales, se convirtieron para las élites y las masas españolas en estructuras de plausibilidad del estado-nación. Esta particular construcción nacionalista fuertemente arraigada ya a finales del ochocientos se basó en un proceso que: (1) tuvo sus inicios en 1808 con la difusión patriótica de la jota aragonesa a lo largo y ancho del estado español tras haber sido usada como himno de contumaz resistencia en los Sitios de Zaragoza ante la invasión napoleónica y convertirse en icono de lo español; (2) se amplificó con la seducción de los románticos y costumbristas por lo andaluz, particularmente por el cante y baile gitano-andaluz, luego llamado flamenco a partir de su expansión comercial –nacional e internacionalmente– desde mediados del siglo XIX; y (3) se perfiló con la atención prestada por algunas élites locales a otros repertorios de cantos tradicionales en territorios históricos periféricos como Asturias y Valencia durante las últimas décadas del ochocientos (Pitarch Alfonso, 2011).

El que dichas cuatro principales tradiciones populares de canto monódico expresivo interpretadas por cantadores especializados fueran las que fundamentalmente se presentaron en los escenarios como músicas regionales, redefiniendo y afirmando mediante su yuxtaposición la identidad española, está estrechamente ligado, pues, al proceso de nacionalización español de base cultural y regional a lo largo del siglo XIX y al papel que dichas músicas tuvieron en la consecución del mismo adaptándose a la sociedad contemporánea y articulando facetas de la identidad nacional. He analizado dicho proceso decimonónico en otra sede (Pitarch Alfonso, 2011). Mi propósito aquí es abordar cómo en el período 1916-1936 Miguel Asso supo integrar en sus espectáculos todas esas tradiciones musicales, en sintonía con la conciencia nacional generalizada en su tiempo y con la necesidad de redefinir y afirmar la imagen identitaria de España en momentos de crisis espiritual de la nación, contribuyendo así de forma efectiva y palpable a dicha tarea. En realidad no hizo más que emplear una ideología y unos elementos musicales y coréuticos que ya funcionaban social y políticamente en su tiempo, los cuales supo aprovechar inteligentemente en beneficio comercial propio.

2. REGENERACIONISMO, NACIONALISMO, REGIONALISMO Y MÚSICAS POPULARES DE TRADICIÓN ORAL EN ESPAÑA EN TORNO AL INICIO DEL SIGLO XX

No es mi propósito trazar aquí una panorámica general de cómo las distintas tradiciones musicales populares españolas fueron puestas al servicio de causas regionales o nacionales –la española o las alternativas, reforzadas precisamente tras el descontento producido por las pérdidas coloniales de 1898–, sino desta-

car algunas ideas y acontecimientos significativos que sin duda influyeron en y condicionaron al entonces joven Asso, constituyendo las bases –ideológica y material– sobre las que concibió y organizó sus famosos espectáculos de músicas regionales difundidos con enorme éxito en muchas de las principales ciudades españolas, y más tarde en otros países europeos.

El historiador Eduardo Rodríguez Bernal nos recuerda que en 1908,

en una España consciente de su crisis interna, que le había impedido retener sus últimas colonias de América y que empezaba a oír voces clamando por la autonomía de algunas de sus regiones, Sevilla se disponía a protagonizar un acto que afianzaría a nivel simbólico la unidad que aparecía problemática (1981, p. 52),

no por falta de interiorización de la identidad nacional en amplias capas de la población, como ya hemos visto, sino por las circunstancias políticas del momento. En efecto, el prócer sevillano Luis Rodríguez Caso, comandante de Artillería y director de la importante fábrica de vidrios La Trinidad, junto con otros amigos de su tertulia habitual y de idéntico idealismo regeneracionista cívico, organizó en la primavera una fiesta de *Glorificación de la Bandera* española para conmemorar el centenario de la Guerra de Independencia de 1808, en particular el levantamiento del 2 de mayo en Madrid liderado por el sevillano Luis Daoíz (1767-1808) y el cántabro Pedro Velarde (1779-1808) contra el ejército napoleónico. En la mencionada fiesta, la nación española debía estar representada por sus cantos, músicas y danzas regionales¹.

A instancias del alcalde de la ciudad, el liberal José Carmona Ramos, el título de dicha celebración sería sustituido por el de *España en Sevilla* (Rodríguez Bernal 1981, p. 52) (Fig. 1). La fiesta tenía un claro carácter de reafirmación nacional española, de glorificación a la bandera –como símbolo de la unidad nacional–, y de “contestación al radicalismo catalán” (I. Moreno, 1992, p. 68), ampliamente presente en la vida política tras el triunfo electoral en 1907 de la *Solidaritat Catalana*, coalición de partidos catalanistas dirigida de hecho por la monárquica y conservadora *Lliga Regionalista* que lideraba Francesc Cambó i Batlle (1876-1947) y que desde su fundación en 1901 propugnaba la autonomía catalana dentro del estado español –suscribiendo más tarde el ideal iberista basado en la federación de los pueblos peninsulares lanzado en 1916 por Enric Prat de la Riba (1879-1917) en su manifiesto *Per Catalunya i l'Espanya gran*–.

1. Los promotores fueron, junto a Luis Rodríguez Caso, Francisco Pacheco y Núñez de Prado, marqués de Gandul; Manuel Rojas-Marcos, abogado y líder de la Liga Católica; Manuel Corbato García, fabricante de cerámica y adscrito al Partido Liberal; Fernando Silva, maestro de la Fundación de Cañones; Miguel Quesada Denis, administrador de la Fábrica de Tabacos; y Narciso Ciaurriz Rodríguez, empresario y del Partido Conservador (Rodríguez Bernal, 1981).

El carácter nacionalista de la iniciativa sevillana entroncaba con la reorganización de la Liga Católica local, que, como muchas otras organizaciones católicas a lo largo y ancho del país, asumió la más enérgica defensa del nacionalismo español en el período de entresiglos (Álvarez Junco, 2001). Además del homenaje a la bandera y otros eventos, uno de los actos más significativos de la celebración, que alcanzó un éxito y repercusión nacionales insospechados, fue el *Concurso de Regiones* (D. Galán Bergua, 1966, p. 757), en el que se presentaron sobre el escenario del Teatro de San Fernando las danzas y músicas regionales de casi toda España. Dos semanas de celebraciones en Sevilla: recepciones, desfiles, veladas, festivales. El éxito de la convocatoria fue enorme. Participaron en ella todos los representantes de las colonias de inmigrantes afincadas en Sevilla construyendo casetas que representaban la arquitectura típica regional (E. Rodríguez Bernal, 1994, p. 44), pero fundamentalmente los grupos regionales invitados de cantadores músicos y bailadores o danzantes de los distintos territorios españoles, excepto Euskadi y Navarra, que oficialmente declinaron participar. Como advertía la comisión municipal organizadora a la prensa:

El festejo de que se trata no representa el propósito de llevar a cabo un concurso más. La idea no es otra que la de reunir en Sevilla genuinas representaciones populares de las comarcas españolas, que hagan conocer sus cantos, bailes y trajes típicos, y con esos grupos realizar determinados actos que conmemoren el Centenario de la Independencia y demuestren los distintos usos y costumbres de las diferentes regiones.



Figura 1. Programa de mano de la celebración España en Sevilla (1908). Algunos de sus principales actos en los que intervinieron grupos “regionales” de cantos y danzas fueron una velada literaria musical y un festival músico-militar de glorificación a la bandera española, la cual aparece como protagonista de la portada. (Archivo particular).

Los actos principales que con esos grupos se organizan [en estos momentos], son: grandioso recibimiento, velada literaria musical, festival músico-militar de glorificación a la bandera, jira [sic] campestre y concurrencia al real de la Feria, durante los tres días de la misma, en casetas cedidas a las comarcas. (*ABC*, Madrid, 4-04-1908).

Efectivamente, tras cuidadosas gestiones, el 22 de abril llegaron en tren desde Córdoba, donde ya habían sido agasajados por las autoridades locales, los grupos regionales participantes en esta nueva festividad patriótica, y se realizó un desfile de recibimiento con el siguiente orden de la comitiva: “la guardia municipal montada, las bandas militares, los estudiantes... [con] las banderas de las Facultades universitarias, los grupos de las regiones, el orfeón sevillano, el alcalde, los concejales y la Comisión organizadora de festejos” (*ABC*, Madrid, 22-04-1908).

Encontramos pues en 1908 en Sevilla todos los elementos básicos que conformarían algunos años más tarde la Fiesta de las Regiones o Fiesta Española de Miguel Asso, como veremos después. No sólo el desfile preliminar con bandas militares precediendo a los grupos de intérpretes tradicionales y la posterior exhibición sobre el escenario se encuentran aquí ya, sino también la ideología nacionalista española asumida y propagada por el joven director de espectáculos aragonés², y hasta algunos de los intérpretes mismos a los que Asso contrataría regularmente.

Recordemos, a propósito, que el por entonces famoso guitarrista, cantador, maestro y recolector de jotas aragonés Santiago Lapuente (1855-1933) fue requerido por los sevillanos, como era de esperar, para organizar el grupo regional de Aragón. En 1893 había dictado al compositor Tomás Bretón (1850-1923) las jotas que éste buscaba para su ópera española verista *La Dolores* (1895) (Lapuente, 1914) y al año siguiente (1896) saltó a la fama nacional actuando en Madrid para el público capitalino en el intermedio de una representación de la famosa actriz María Guerrero (1867-1928) –a la cual él mismo había enseñado a cantar la jota–, y poco después para la colonia aragonesa de la capital, en lo que por su iniciativa se llamó y fue la primera *Fiesta de la Jota* (Lapuente, 1967 [1927]), anunciada y reseñada en los más importantes periódicos de Madrid. En esta ciudad daría luego conferencias sobre la jota con ilustraciones musicales en vivo, tanto en la Asociación de la Prensa (1897) como en el Teatro Cómico (1900) (Lapuente, 1914).

Le correspondió en 1908 a Francisco Pacheco y Núñez de Prado, Marqués de Gandul, miembro de la comisión organizadora del festejo sevillano, ponerse en contacto con Lapuente. Tres días antes del Concurso de Regiones celebrado el

2. Cuestión aparte es hasta qué punto la asumirían conscientemente los grupos y sus componentes.

día 29 de abril, la prensa de la ciudad anfitriona daba a conocer la siguiente información a este respecto:

[E]l Marqués de Gandul, ha recibido de Zaragoza una carta en la que el señor Lapuente dice, refiriéndose a los aragoneses que ha contratado:

En la rondalla figuran elementos diversos y entre ellos una representación de estudiantes... Tocan bien y, si hay que dar la nota artística con alguna fantasía o gavotta, se les oirá con gusto. ... Uno de los cantadores es Cecilio Navarro único que por aquí corta el bacalao al presente... La otra noche cantó en una serenata a Bretón, y los amigos me felicitan porque es uno de los excursionistas [a Sevilla].

La cantadora es una señorita discípula mía... Se llama Inocencia Sebastián y es de Zaragoza.

Las parejas de baile son de toda confianza. La una representa el aire moderno y la otra es la más hermosa y brillante manifestación que puede ofrecerse de lo típico, antiguo y verdad. Para conseguir este tan hermoso detalle, hice ayer un viaje al Bajo Aragón y conseguí lo que me proponía... Los bailadores son: Enrique Fragua y Felisa Barte de Zaragoza; y [los de] la especialidad del Bajo Aragón: Francisco Espada, de Santolea (Teruel), y Teresa Salvo, de Alcañiz (Teruel). (*El Anunciador Sevillano*, 26-03-1908).

Pues bien. Este mismo tipo de rondalla interpretando repertorio de moda y jotas aragonesas es lo que Miguel Asso presentaría años más tarde en su cuadro aragonés dentro de su Fiesta de las Regiones. Y presentaría además a estos mismos bailarines zaragozanos y turolenses contratados ya por Lapuente para ir a Sevilla, a los cuales el experto jotista de Fuentes de Ebro haría bailar de nuevo en Zaragoza el 20 de diciembre de 1908 en un festival celebrado después de terminadas las grandes fiestas del centenario de los Sitios (Lapuente 1914). Que no le pasó desapercibido al joven Asso el acontecimiento sevillano de 1908 queda patente en el título que él mismo daría a uno de sus espectáculos ofrecido en la capital de Extremadura: “España en Badajoz. Fiesta Española de músicos típicos, cantos y bailes regionales” (*Plaza de Toros de Badajoz. España en Badajoz* 1927).

El Concurso de Regiones de Sevilla de 1908, en el que la apoteosis del espectáculo fue la patriótica jota aragonesa, lo ganó el aludido cantador zaragozano Cecilio Navarro (1881-1969), quien fue requerido luego por el alcalde de la ciudad, José Carmona, para que en plena calle, ante el gentío, le cantase jotas a la Virgen de la Macarena, ganándose así la aclamación general de los sevillanos (D. Galán Bergua, 1966, p. 757). Con él compartió Asso la primacía como cantador de jota en la época precisamente llamada “de Miguel Asso y Cecilio Navarro” (*Gran Enciclopedia Aragonesa*, s.v. Miguel Asso). Ambos cantarían mano a mano en el cuadro aragonés de la Fiesta de las Regiones ideada por Asso varios años más tarde (*Cuadros Regionales* [1924], p. 2).

3. MIGUEL ASSO, CANTADOR DE JOTA Y DIRECTOR DE ESPECTÁCULOS DE CANTOS, MÚSICAS Y DANZAS REGIONALES

Miguel Asso Vitallé (1886-1936), nacido en Zaragoza, en la calle de Predicadores, Parroquia de San Pablo –o *del Gancho*–, de donde surgieron varios de los mejores cantadores de jota de todos los tiempos, despertó su afición a la misma desde niño. Sus padres además de ser labradores regentaban una tienda de vinos en la desaparecida plaza de San Antón, a la que acudían a beber y cantar los labradores del entorno. Allí escuchó a muchos de niño, aunque aprendió sobre todo de su madre Eusebia. A los trece o catorce años ya participaba en las rondas que se organizaban desde generaciones atrás en el Rabal, a la otra orilla del Ebro, con gran concurrencia de aficionados, y a los quince (1901) formaba parte del Cuadro de Jota –adjunto al Orfeón Zaragozano– que dirigía Balbino Orensanz, reconocido cantador de jota, del cual recibió algunas lecciones. Curiosamente, el jovencito Miguel debutaría cantando en dicho cuadro ese mismo año de 1901 en el Teatro de San Fernando de Sevilla donde siete años después se había de celebrar el Concurso de Regiones, y lo hizo junto al mítico Pedro Nadal *el Royo del Rabal* (1844-1905), quien se retiró tras aquella actuación (D. Galán Bergua, 1966, p. 780).

Cuatro años más tarde, a los diecinueve (1905), y todo el mismo día 14 de octubre, a las tres de la tarde Miguel Asso enterraba a su madre, y a las siete, tras duro debate interno y lleno de dolor, se presentaba al Certamen Oficial de Jota en el Teatro Principal –para el que se había estado preparando con extraordinario empeño– y ganaba el Primer Premio (D. Galán Bergua, 1966, p. 779). Aquel inolvidable año marcó su vida. Desde entonces Asso adquirió prestigio y compartió escenarios con los mejores cantadores de su tiempo. Casi una década después obtuvo el Premio Extraordinario del Certamen Oficial de Jota de 1914.

Por esta época, habiéndose retirado Santiago Lapuente, maestro de grandes cantadores como José Moreno *el Baturrico de Andorra* (1881-?) o Juanito Pardo (1884-1944) –Primer Premio en el Certamen de Zaragoza de 1896 a sus doce años–, entre otros, Miguel Asso ya era reconocido como el gran estilista de la jota, consideración que precedería su fama en adelante. Por ello, al igual que Lapuente, dedicó parte de su tiempo a enseñar, sobre todo a varias alumnas que descollaron luego como extraordinarias figuras del canto aragonés por excelencia: Pilar Gascón (1900-1930), María Asensio *la Burina* (1900-1978) y Jacinta Bartolomé (1902-1993). Todas ellas compartirían escenario con su maestro en los espectáculos de músicas regionales, sirviéndoles éstos precisamente para adquirir tablas y lanzarse al éxito. También enseñó Asso al tenor lírico aragonés Miguel Fleta (1897-1938), que de jovencito había dado sus primeros pasos cantando en las rondas populares de su comarca y conservó toda su vida una gran pasión por la jota de estilo, llevándola en distintas ocasiones

a los escenarios ante grandes dignatarios, y a los discos de 78 r.p.m. (D. Galán Bergua, 1966, pp. 408-427).

Como recordaba Santiago Lapuente en 1914,

de común acuerdo entre el inolvidable [literato] Eusebio Blasco, [el periodista Mariano de] Cavia y yo, se inició y denominó [así la] *Fiesta a la Jota*, cuyo título, desde 1894 a 1913, ha figurado, y muchas veces en lugar preferente, en los carteles anunciadores de todos los teatros, cines y salones de España y América (Lapuente, 1914).

Así pues, si por un lado el exitoso festejo España en Sevilla (1908) sirvió como modelo a Miguel Asso para idear su Fiesta de las Regiones, por otro, estas Fiestas a la Jota o Fiestas de la Jota iniciadas por sugerencia de Lapuente a sus célebres paisanos afincados en Madrid le sirvieron también sin duda alguna como referente para su espectáculo regional. El título Fiesta de las Regiones, elegido por Asso se basa efectivamente en el nombre dado por Lapuente a su espectáculo favorito.

El joven cantador aragonés vio su porvenir asegurado en la posibilidad de organizar, dirigir y presentar espectáculos de músicas regionales para las principales ciudades españolas, siguiendo modelos que él supo integrar eficazmente para convertir su Fiesta de las Regiones en un fenómeno de masas habitual y sin precedentes en el mundo del espectáculo de aquella época. Su condición de gran cantador de jota y su familiaridad con el mundo del espectáculo desde la adolescencia le proporcionaron una sólida base para su comienzo como empresario.

Por otro lado, a juzgar por la invariable inclusión en su futura Fiesta de las Regiones de un *quadro de cants i balls populars valencians*, Asso también se inspiró en los festivales de bailes regionales que desde 1891 se presentaban en la Feria de Julio de Valencia con la participación de los mejores *cantadors d'estil* del momento, empezando por Josep García *Maravilla* (c.1850-c.1922) y Vicent Bernabeu *Carabina* (1849-1914), y al retirarse éstos en los primeros años del siglo XX, siguiendo por sus mejores discípulos, como el extraordinario Evaristo Payà Cabanes *Evaristo* (1874-1951), maestro de dos generaciones posteriores, y como Josep Rubió Antolí *el Torneret* (1884-1940), o algo después, José Quiles Alcaide *el Xiquet de Pedralba* (1889-1940) y Miquel Marco Sanchis *el Ceguet de Marjalenes* (1888-1940) (Pitarch Alfonso, 2011). Las élites valencianas demostraban su españolismo presentando todos los años en la Feria de Julio la actuación de cuadros de bailes de algunas “regiones hermanas” junto a los valencianos, invariablemente uno de jota aragonesa. Es posible, pues, que Miguel Asso bajara desde Zaragoza a cantar jotas a Valencia y conociera el *quadro valencià* del maestro de baile Enric Vicent, en el que cantaban *Evaristo* y *el Torneret* ya en 1910 y al que se sumarían después *el Xiquet de Pedralba* y *el Ceguet de Marjalenes*. En cualquier caso, el propio cuadro aragonés que Asso crearía para su

espectáculo estuvo participando tiempo después en la Feria valenciana durante años, incluyendo a su discípula Jacinta Bartolomé.

La vistosidad, y variedad de los *quadros de cants y balls populars valencians*, y posiblemente también su disponibilidad, al dedicarse en este caso el maestro Enric Vicent profesionalmente a la enseñanza del baile tradicional y al espectáculo, contribuyeron sin duda a que estos cuadros se convirtieran en elemento indispensable de la Fiesta de las Regiones de Miguel Asso. Es llamativo que en las reseñas periodísticas de la época (veáanse las que transcribimos en el apartado 4) se resaltaba muy a menudo que el cuadro valenciano participante en la Fiesta de las Regiones era uno de los más impactantes y ovacionados, y de los que más habían gustado.

Parece seguro afirmar que Asso organizó por primera vez su espectáculo en su ciudad natal en 1916, a juzgar por un detallado folleto publicitario titulado *Cuadros Regionales* [1924] con el que, siendo empresario ya curtido tras ocho años de experiencia, intentaba captar nuevos clientes en ciudades que quisieran incluir en sus programas festivos sus muestras de cantos y danzas tradicionales. La Fiesta de las Regiones presentada en la Plaza de Toros de Zaragoza durante las Fiestas de la Virgen del Pilar de 1916 es la más temprana que figura reseñada, y tiene sentido pensar que Asso comenzó a organizar y ofrecer este espectáculo precisamente en su tierra, donde había conseguido fama como cantador de jota y donde ya era muy conocido dos años después de haber conseguido el Premio Extraordinario. Él mismo cantaba siempre en el cuadro aragonés de su Fiesta de las Regiones.

Asso anunciaba estos festivales como novedades sin precedentes, fruto de un duro esfuerzo personal de organización, característico –podría decirse– de la tenacidad de los aragoneses; los presentaba como una creación propia de gran variedad y plasticidad y edificante para el “alma española”. Como diría un periodista al presenciarlos en Bilbao en 1918, “nos sirvió un espectáculo nuevo..., aunque, fragmentariamente, lo hemos presenciado un millón de veces” (*El Liberal*, Bilbao, 30-06-1919). No sería sencillo el trabajo de organización y dirección de tres, cuatro, y hasta cinco cuadros regionales que presentó por primera vez en Zaragoza, pero sin los precedentes que le sirvieron de inspiración, como hemos visto más arriba, y sin las circunstancias políticas y el ambiente intelectual regeneracionista de finales de la Restauración Borbónica, sus espectáculos –tan perfectamente propios de su época– no hubieran conseguido las multitudinarias audiencias que los convirtieron en uno de los más significativos fenómenos de masas de aquel período. A pesar de que contaron casi siempre con apoyos institucionales públicos que él mismo recababa, en realidad fueron fundamentalmente impulsados por un empresario privado y, aun estando desligados de la acción directa del Estado, se convirtieron en eficaces mecanismos de nacionalización española.



Figura 2. Miguel Asso rodeado de “cuadros regionales” en un cartel publicitario de su “Fiesta de las Regiones” ofrecida en Valladolid en 1927. El cantador de jota y empresario aragonés se representa como centro o eje del espectáculo al que tantos esfuerzos organizativos dedicó. (Archivo Municipal de Valencia).

Asso fue un empresario inteligente (Fig. 2), convencido de su propia calidad organizativa, la cual demostró repetidamente a lo largo de veinte años, y comprometido con la excelencia musical y coréutica de sus cuadros regionales, que en efecto presentaron lo mejor de distintas tradiciones periféricas: no sólo a los mejores cantadores y bailadores de jota aragoneses y a los mejores *cantadors d'estil* valencianos ya mencionados, sino también a los mejores cantadores y músicos de *asturianada*, como Ramón García Tuero *el Gaitero de Libardón* (1864-1932) –prototipo del artista contemporáneo, internacionalmente famoso desde 1900, y una de las estrellas invitadas en Sevilla en 1908–; y a algunos de los

más populares *cantaores* de *flamenco*, como el sevillano Antonio Pozo Millán *el Mochuelo* (1864-1937) -bien conocido, al igual que *Libardón*, por sus numerosas grabaciones sonoras desde principios del siglo XX-, y al que Asso contrató en algunas ocasiones (*Plaza de Toros de Zaragoza: Gran Festival de músicas, cantos y bailes típicos españoles* 1927).

4. LA “FIESTA DE LAS REGIONES” O “FIESTA ESPAÑOLA” DE MIGUEL ASSO

El folleto publicado al parecer en 1924 por el propio Asso en Zaragoza con el fin de hacer publicidad de sus espectáculos es fundamental para conocer con qué ideología y con qué orden solía desarrollarse su Fiesta de las Regiones. El título completo del mismo es ya revelador, aunque hay que hacer una advertencia:

Cuadros Regionales. Asturias, Andalucía, Galicia, Valencia y Aragón. Juicios que han merecido de la Prensa de las poblaciones donde actuaron con éxito grandioso. (Véase la referencia bibliográfica).

La advertencia es que a Galicia la incluye Asso por la frecuencia con que los cuadros actuaron en La Coruña -y otras ciudades del área-, pero en realidad, casi invariablemente, cuando se celebraba allí el espectáculo no participaba en el mismo ningún cuadro de cantos y bailes populares gallegos, sino el coro local de gran predicamento *Cántigas da Terra*.

Mediante ese excepcional folleto Miguel Asso hacía suyas las palabras que la prensa había publicado en distintas ciudades acerca de sus festivales de músicas y bailes regionales a lo largo de casi una década, y es muy significativo el que decidiese situar en primer lugar, no la Fiesta de las Regiones organizada inicialmente por él en 1916 en Zaragoza, sino la que celebró con nombre distinto en el Teatro Price de Madrid en marzo de 1917. Esto se debe a que la reseña del periodista madrileño es toda una declaración ideológica que Asso no pierde ocasión de hacer patente desde el principio a los posibles lectores, principalmente miembros de comisiones municipales de festejos, a los que su publicidad iba dirigida:

(De *La Correspondencia de España* de 17 de Marzo de 1917):

DEBUTS

Bailes regionales.

Price.- Al dejar Caralt el teatro de la plaza del Rey, se le ha ocurrido al empresario ... llevar allí un espectáculo completamente distinto, todo vida, color y alegría.

Este espectáculo tiene muchos atractivos y cierta novedad, puesto que jamás se han reunido en una sala compañía de elementos tan variados y numerosos de un mismo género: es lo que se anunciaba con la denominación de *Bailes regionales*.

Ayer tarde fue el debut, y puede decirse que pasó por el teatro Price una ráfaga sana de vida nacional que llegaba saturada de arte y lozanía de todas las regiones españolas.

Nos sentimos francamente regionalistas ante aquellos cantos y aquellos bailes típicos de Asturias, Valencia y Aragón. Pero regionalistas a nuestra manera, no a lo Cambó, espiritual y patrióticamente, al sentir en nuestra alma los ecos del alma española, traducida en jotas baturras, bailes valencianos y aires asturianos.

Y aplaudimos con todo el público que participaba de este ardor-quizá también porque todo él era de aquellas regiones-, a los tocadores, bailadores y cantadores que formaban el cuadro de la nueva compañía y que son, como afirma el cartel, lo mejorcito, lo escogido de cada comarca.

Junto con el periodista madrileño, por lo tanto, Asso se desmarca claramente del autonomismo de la *Lliga Regionalista* de Francesc Cambó y proclama su sana intención patriótica, espiritual, no política, justo en un período en el que las pérdidas territoriales del 98 aún pendían sobre la conciencia de los dirigentes públicos y los intelectuales, y éstos, ante la ausencia de otro recurso de legitimación, se proponían reconquistar de manera espiritual la vida del estado-nación y de sus antiguas colonias mediante grandes eventos culturales hispánicos -exposiciones, congresos, y celebraciones culturales- que redimieran en el plano internacional la dañada imagen de España, aunque a menudo predominaran en aquellos los gestos y palabras grandilocuentes sin verdadero contenido trascendente (I. Moreno, 1992; F. Archilés y M. Martí, 2004).

La crisis de 1898 no provocó en realidad el colapso del estado ni la crisis del sistema restauracionista de turnos en el poder entre conservadores y liberales, pero sí la necesidad de redefinir la manera de entender y representar la identidad nacional (F. Archilés, 2007, p. 130). Aprovechando el clima intelectual y político, Asso presentaba de forma práctica y efectiva el “alma española, traducida en jotas baturras, bailes valencianos y aires asturianos” (*Cuadros Regionales* [1924], p. 1). Mediante la contemplación y audición de estos cuidados y vistosos cuadros se podía experimentar corporeizadamente la presencia de aquella alma española que los intelectuales de su tiempo trataban de definir. Una revista de pensamiento coetánea se tituló, en efecto, *Alma española* (1903-1904) y en ella grandes literatos trataron de analizar las almas regionales y cómo éstas se imbricaban en la nacional³. Asso inteligentemente mostraba dichas almas regionales a través de las más dinámicas culturas musicales expresivas locales que a lo largo del siglo XIX habían jugado un papel significativo en la articulación de las iden-

3. Existe edición electrónica de libre acceso de *Alma Española* en la “Hemeroteca” del proyecto en línea *Filosofía en español* de Gustavo Bueno: <<http://www.filosofia.org/hem/190/alm/index.htm>> [Consulta: 12/04/2010].

tidades territoriales periféricas tanto como de la nacional, y yuxtaponiéndolas ofrecía una imagen compleja y cautivante de unidad trascendente.

En la segunda reseña estratégicamente recogida por Asso en su folleto publicitario, un periodista zaragozano insistía en los sentimientos patrióticos que despertaban estos espectáculos y hacía hincapié precisamente en la trascendencia de los mismos, por la capacidad integradora de la música, destacando además el potencial de regeneración cultural y social que veía implícito y que era preocupación nacional preferente en los discursos de los intelectuales después del 98, debido sobre todo al también aragonés Joaquín Costa (1846-1911), impulsor del regeneracionismo:

(De [El] *Heraldo de Aragón* de 20 de Octubre de 1916):

Las fiestas del Pilar.

La fiesta de las regiones.

Zaragoza consagró la jornada de ayer a recibir a las regiones de España representadas por artistas típicos de cada país. ...

Ha sido una gran idea de la Comisión de fiestas la de traer en estos días de júbilo para nosotros a los serios catalanes, a los regocijados andaluces, a los pintorescos levantinos de Valencia y a los sentimentales norteños de Asturias.

¡Es tan grato envolver en un abrazo íntimo en estos días buenos para nosotros a los hermanos españoles que vienen de las demás regiones de España! ...

Habrá quien no concederá valor a esta fiesta; pero a nosotros nos parece lo más trascendental del programa, la que envuelve un sentido más hondo de cariño, de hospitalidad y de emoción.

Fue un gran día el de ayer para nosotros.

Aragón además tuvo un gran triunfo con su jota entre los cantos y bailes típicos de las demás regiones españolas. ...

El programa era muy variado y original y fino: mas no obstante tales alicientes, hemos de alabar y congratularnos de la prueba elocuente de cultura y buen gusto que en la tarde de ayer dio nuestro pueblo.

No todo han de ser corridas de toros y fuegos artificiales.

La fiesta que reseñamos fue una nota vigorosa de color y españolismo que merece ser repetida con frecuencia.

Conociéndose unas a otras las regiones, compenetrándose en los actos de homenaje a sus cantos y danzas populares-tan hermosas, múltiples y diversas como nuestro país-, es como mejor logramos fundirnos todos en el santo amor a la Patria y divulgar y enaltecer el arte español.

Por eso, en las ovaciones clamorosas y efusivas que ayer escuchamos, creímos oír algo más que el merecidísimo galardón a músicos, cantantes y danzarines, y el aplauso de simpatía a su pintoresca indumentaria.

Sentimos también vibrar al unísono diez mil corazones enardecidos al compás de los distintos aires regionales que son la quintaesencia de nuestra raza.

Y al salir de la Plaza de Toros, después de presenciar aquella fiesta tan amena e interesante, nos sentíamos saturados de verdadero españolismo.

Otros periodistas zaragozanos citados por Asso señalarán igualmente, tres años más tarde, la eficacia de sus espectáculos a la hora de despertar sentimientos patrióticos:

(De *La Crónica de Aragón Zaragoza*, 24 [de] Mayo [de] 1919). ...

El grupo asturiano, el andaluz, el valenciano, el aragonés, todos, representando a sus patrias chicas, han recibido igualmente del público el aplauso de que son merecedores.

Cuantas figuras integran los cuadros, unos con sus canciones, otros con sus danzas, despiertan un sentimiento evocador y patriótico, digno de alabanza.

(De *Aragón Taurino Zaragoza*, 25 de Mayo [de] 1919).

Cuadros regionales

Uno de los números más salientes del programa organizado por la Comisión de Festejos para las fiestas de Mayo en esta capital ha sido, sin duda alguna, la presentación de los “Grupos Regionales”, en donde figuraban Asturias, Andalucía, Valencia y Aragón. ...

El espectáculo es, efectivamente, ameno y vistoso. La Comisión tuvo una idea luminosa al alegrar nuestro espíritu con esos “Cuadros Regionales” y despertar nuestras fibras con los ecos vigorosos, tonificantes y patrióticos de la música regional. ...

El director artístico y organizador de los “Grupos”, D. Miguel Asso, que es el mejor intérprete de las canciones aragonesas, ha conseguido lo que nadie en España, pues a costa de grandes sacrificios, muchos desvelos y una tenacidad férrea, ha podido organizar estas notables agrupaciones artísticas, entresacando lo mejor de lo mejor de las regiones y con ellas ha recorrido triunfalmente toda España, dando a conocer las canciones y bailes típicos.

Aquellos “ecos vigorosos, tonificantes y patrióticos de la música regional”, al igual que la zarzuela y los cuplés –que en buena medida estuvieron basados sobre ellos–, gracias a Asso llegaron de forma directa a centenares de miles de personas durante el primer tercio del siglo XX y primeros años del segundo, cumpliendo una función nacionalizadora que no dependía directamente del estado, y corroborando que la construcción de las identidades regionales durante el siglo XIX como elemento de refuerzo e interiorización de la identidad nacional había sido sin lugar a dudas muy efectiva: de otro modo, el éxito de los espectáculos del empresario aragonés e interpretaciones coetáneas de los mismos como las citadas serían realmente inexplicables; como lo sería el éxito de su ya descrito precedente de 1908 en Sevilla.

Estos espectáculos de cuadros regionales fomentaban además la participación e integración interclasista, que es una de las estrategias indispensables para el triunfo de cualquier proyecto nacionalista. Convenientemente citado por Asso en su folleto publicitario, un periodista de Bilbao que presencié el enorme y prolongado éxito de la Fiesta de las Regiones en aquella ciudad vasca –donde se hubieron de repetir las representaciones durante siete días para satisfacer la demanda popular– pone de relieve dicho aspecto de manera distendida:

(*El Liberal* 30 de Junio de 1919)...

La fiesta de las regiones es una fiesta evocadora del terruño, del pedazo de España que nos vio nacer, allá donde dimos nuestros primeros pasos vacilantes.

No está mal; mejor dicho, está muy bien. El espectáculo es culto, moral y entretenido, lo que quiere decir que a él pueden acudir desde la señorita de “cabaret” a la devota de San Nicasio; desde la altiva princesa a la que pesca en chanela...

Hay en él vistosidad, propiedad y justeza y mucha variedad en los cantos y danzas, que fueron muy aplaudidos.

En la Fiesta de las Regiones fueron en realidad los cuadros de Asturias, Andalucía, Valencia y Aragón –interpretando respectivamente asturianada, flamenco, *cant valencià d'estil* y jota parada o de estilo–, casi siempre en este orden dentro del espectáculo, los que de forma habitual presentó Miguel Asso, reservando casi de manera invariable la apoteosis final para la jota aragonesa, que él y sus discípulas cantaban sin olvidar incluir entre las coplas alusivas halagos a las identidades locales de las ciudades en que actuaban. Asso, por otra parte, presentaba también cuadros adicionales, o sustituía los dos primeros mencionados, siempre teniendo en cuenta el lugar de la representación o aprovechando oportunidades que se le presentaron a medida que paseaba la Fiesta de las Regiones por gran parte de la geografía española.

Una idea de la representación territorial y su frecuencia podemos obtenerla, por un lado, a partir de las distintas descripciones del espectáculo (1916-1924) incluidas en el folleto publicitario editado por Asso –a menudo elaboradas con abundancia y precisión de detalles, que los periodistas consignaban con entusiasmo evidente–, y por otro lado, a partir de algunos carteles hechos imprimir por el mismo Asso con posterioridad (1924-1927) para atraer al público de las ciudades en las que organizaba su Fiesta. Así, en cada una de las ediciones del espectáculo documentalmente conocidas (véanse las referencias bibliográficas) encontramos los siguientes cuadros regionales, relacionados aquí por orden de actuación en cada una de las ocasiones:

1916: *Fiesta de las Regiones*, Zaragoza, Plaza de Toros, Fiestas de la Virgen del Pilar
– cuadros de catalanes, andaluces, valencianos, asturianos y aragoneses

- 1917: *Bailes regionales*, Madrid, Teatro Price
- cuadros de valencianos, asturianos y aragoneses
- 1918: *Festival de cantos y bailes regionales*, La Coruña, Plaza de Toros, Fiestas de Verano
- cuadros de asturianos, gallegos, valencianos y aragoneses, más un coro gallego
- 1918: *Fiesta de las Regiones* o *Fiesta Española*, El Ferrol, Teatro Jofre
- cuadros de asturianos, valencianos y aragoneses
- 1918: *Festival de cantos y bailes regionales*, Gijón, Plaza de Toros
- cuadros de asturianos, valencianos y aragoneses
- 1919: *Grupos regionales*, Madrid, Teatro Price
- cuadros de aragoneses y valencianos (presentado cada uno en distintos días)
- 1919: *Festival de grupos regionales*, Zaragoza, Plaza de Toros, Fiestas de Primavera
- cuadros de asturianos, andaluces, valencianos y aragoneses
- 1919: *Fiesta de las Regiones*, Bilbao, Teatro Albia y Plaza de Toros
- cuadros de asturianos, vascos, valencianos y aragoneses
- 1924: *Fiesta Española* o *Fiesta Regional*, La Coruña, Plaza de Toros, Fiestas de Verano
- cuadros de aragoneses y valencianos y un coro gallego
- 1924: *Grandiosa Fiesta Española*, Valladolid, Plaza de Toros
- cuadros de valencianos, asturianos y aragoneses (1^{er} día)
- cuadros de castellanos-charros, andaluces y aragoneses (2^o día)
- 1927: *Gran Festival de músicas, cantos y bailes típicos españoles*, Zaragoza, Plaza de Toros,
- cuadros de castellanos-charros, andaluces, valencianos y aragoneses [Fiestas de Primavera]
- 1927: *España en Badajoz. Fiesta Española de músicos típicos, cantos y bailes regionales*, Badajoz, Plaza de Toros
- cuadros de asturianos, andaluces, valencianos y aragoneses
- 1927: *Extraordinaria Fiesta Española*, Valladolid, [Salón] Ideal Rosales
- cuadros de castellanos-charros, valencianos y aragoneses
- 1927: *Grandiosa Fiesta Española*, La Coruña, Plaza de Toros, Fiestas de Verano
- cuadros de aragoneses, castellanos-charros, gallegos y valencianos
- 1927: *Grandiosa Fiesta Española*, Pontevedra, Plaza de Toros
- cuadros de aragoneses, castellanos-charros y valencianos
- 1927: *La Grandiosa Fiesta Española*, Santiago [de Compostela], Teatro Principal
- cuadros de castellanos-charros, valencianos y aragoneses

Como hemos señalado ya y se puede observar a través de los datos apenas consignados, los cuadros valencianos, por su impactante espectacularidad y variedad musical, y los cuadros aragoneses, en los que intervenía el propio Asso, constituyeron los componentes fundamentales de la Fiesta de las Regiones. Los cuadros asturianos, avalados por la participación del *Gaitero de Libardón*, que entusiasmaba a las masas con su talento natural cantando y tocando, fueron el tercer componente indispensable hasta 1924, y a partir de entonces –quizás por haberse retirado el ya viejo gaitero o por otras razones– fueron sustituidos por un cuadro de charros de la provincia de Salamanca. Los cuadros andaluces, escenificando una juerga flamenca, siguieron en frecuencia de aparición en el espec-

táculo. (Véase la Fig. 3). Y en fin, coros gallegos y danzantes vascos fueron presentados también por Miguel Asso, aunque sólo en sus respectivos territorios históricos. Aunque Euskadi no participó en Sevilla en 1908 y sí lo hizo Cataluña, parece que el *esbart dansaire* catalán, presentado en 1916 en Zaragoza por el cantador de jota y empresario aragonés en su primera Fiesta de las Regiones, no volvió a ser contratado. Ni tampoco el cuadro gallego presentado junto al coro en La Coruña en 1918, al parecer por falta del más alto estándar de calidad que Asso siempre persiguió en sus representaciones (véase la descripción [3] del espectáculo en sí, que figura más abajo).

El orden general de la Fiesta de las Regiones daba comienzo por un desfile callejero previo de los grupos, a pie o en carrozas, precedidos por una banda de música escogida –generalmente militar– que interpretaba pasodobles. En este desfile intervenían también las autoridades o comisión de festejos, y eventualmente otras instituciones o grupos, tal como en Sevilla en 1908. Esta estrategia le permitía a Asso hacer publicidad de su espectáculo, ante miles de personas. La Fiesta de las Regiones en sí se ofrecía generalmente en plazas de toros, donde podía acomodarse una mayor audiencia, o en alguno de los principales teatros de la ciudad –a veces en ambos sitios, si se ofrecía por espacio de dos o más días–. En el propio espectáculo intervenía también la banda de música invitada, primero desfilando con los cuadros regionales en el ruedo, y luego, aunque no siempre, ofreciendo como primera parte un concierto sobre el escenario. Éste último estaba colocado generalmente en el centro de la plaza de toros, y la bandera nacional lo rodeaba, como ocurría aún en muchas fiestas populares hasta los años 60 y 70 del siglo XX. Tanto el lugar como la bandera y la presencia de la banda militar –ésta icono o índice del ejército nacional– hacían aún más patente el carácter de Fiesta Española de la Fiesta de las Regiones.

El desfile del día anterior al espectáculo podía ser a veces muy elaborado y espectacular en sí mismo, convirtiéndose en una cabalgata de extraordinarias carrozas representando motivos alegóricos regionales, con banderas de las regiones junto a la española –como se hizo en Sevilla en 1908– y otros elementos legitimadores. Por ejemplo, en La Coruña, durante las fiestas de verano de 1918 organizadas por la Asociación de la Prensa en colaboración con el Ayuntamiento y la industria y el comercio locales, tuvo lugar una gran cabalgata regional en la que participaron todos los cuadros del espectáculo de Miguel Asso ataviados con sus vistosos trajes tradicionales y montados sobre carrozas construidas ex profeso. Vale la pena reproducir aquí por extenso la reseña que el mismo Asso recoge en su folleto publicitario:

(De *La Voz de Galicia* de 27 de Agosto de 1918):

La Coruña en fiestas.

El festival de cantos y bailes regionales.

PLAZA DE TOROS
de BADAJOZ

España en Badajoz

Fiesta española de músicos típicos, cantos y bailes regionales de **Andalucía, Asturias, Valencia y Aragón**, bajo la dirección del reputado director

D. MIGUEL ASSO, de Zaragoza
para los días 26 y 27 de Junio de 1927
A LAS ONCE DE LA NOCHE



1.º
GRUPO
Asturiano

2.º
GRUPO
ANDALUZ





3.º
GRUPO
VALENCIANO

4.º
GRUPO
Aragonés



PRECIOS

Palcos	10'00 pesetas
Barreras	5'00 id.
Sillas de redondel, preferencia	5'00 id.
Tendido general	2'50 id.

Imp. Muelton, Sevilla, 1927

Figura 3. Cartel publicitario de la “Fiesta de las Regiones” con fotografías de cuadros de asturianos, andaluces, valencianos y aragoneses, que son los que con mayor asiduidad participaron en la misma. Su orden refleja el habitual de intervención en el espectáculo. El título España en Badajoz en esta particular ocasión se hace eco de la celebración patriótica España en Sevilla de 1908. (Archivo Municipal de Valencia).

LA CABALGATA

A las doce y media de la mañana, poco después de la hora señalada, una salva de bombas anunció la salida de la cabalgata alegórica de la Plaza de Toros.

A aquella hora, ya las calles de La Coruña, singularmente las vías céntricas, presentaban el aspecto de los grandes días de fiestas agosteñas. El gentío invadía los Cantones y Real, esperando el paso de la comitiva. Había en las “rúas” muchos millares de personas.

Desfiló la cabalgata organizada por la “Asociación de la Prensa” por el siguiente orden:

Clarines del regimiento de Galicia en traje de gala; banda de música del Hospicio; Presidencia de la comitiva; Carrozas de Asturias, Valencia, Aragón y Galicia; Bandas del regimiento de Isabel la Católica.

El paso de las carrozas era saludado con aplausos por la multitud de curiosos.

La de Asturias, obra del Sr. Barros, representaba una canastilla con manzanas, producto característico de aquella tierra.

Muy artística y original. Lástima que la falta de tiempo obligase al notable dibujante a prescindir de elementos decorativos que hubieran completado aún mejor el conjunto tan bello. Gustó mucho.

Una escalinata que ocupaba el grupo, en la cumbre de la cual se erguía el escudo de Aragón, flanqueado por tres hermosas baturras, una de las cuales empuñaba su bandera regional, simbolizaba la bandera aragonesa.

La gallega estaba representada en una carroza muy bellamente concebida y hábilmente ejecutada por Enrique Saborit, el distinguido pintor valenciano, nuestro convecino y amigo. Un cruce[i]ro -tan delicadamente fabricado que daba la impresión de la artística realidad- y un hórreo aldeanos, sombreados por la fronda, constituían la admirable conjunción de los dos grandes cariños del paisano gallego-la Religión y el Trabajo. Mereció los más sinceros y entusiastas elogios. ¡Muy bien, artista!

El grupo valenciano ocupaba una vistosísima carroza, que concibió con [gracia] y ejecutó con una inimitable destreza y buen gusto el cultísimo ingeniero jefe de la Granja, Sr. Hernández Robredo, quien demostró una vez más sus altas cualidades de notable artista. Representaba una barraca valenciana, muy típica, entre naranjos auténticos, cuyos frutos brillaban al sol entre las verdes hojas. El bello detalle de un palomar con sus pichones, atributos de labranza, frutas y flores y la bandera regional completaban el conjunto lucidísimo. Las muchachas valencianas lanzaban flores al público, a su paso por las calles. Fue merecidamente elogiada.

Recorrió la comitiva el itinerario trazado entre múltiples filas de curiosos Balcones y galerías [que] rebosaban concurrencia.

Hubo un momento, frente al “Palace Hotel”, mientras el operador de la casa Pathé obtenía un “film”, en que fue difícilísimo abrirse paso a los soldados de caballería; tan compacta era la masa de público en aquel amplio lugar.

Cerca de las dos de la tarde regresaban las carrozas a su punto de partida.

La cabalgata llamó la atención poderosamente. Fue un alarde de arte, de organización, de acierto. Merecen cumplidas alabanzas cuantos eficazmente contribuyeron a darle realidad, proporcionando al pueblo la única fiesta de carácter popular y gratuito que ha tenido este verano.

Por la tarde, por la noche, o al día siguiente, tenía lugar generalmente el espectáculo en sí, sobre el escenario, y por espacio de varias horas. El público tenía la oportunidad de presenciar una variedad musical y coréutica impactante, a cargo de excelentes artistas, y de reír o entusiasmarse con las canciones alusivas o interpretaciones musicales y las puestas en escena. El mismo cantador y empresario resaltaba la variedad en sus carteles. Por ejemplo, en agosto de 1927 en Santiago de Compostela anunciaba:

Rondallas de guitarras y bandurrias, dulzaineros, tamborileros, cantadores, bailarines, danzas regionales, desfiles, coros, cuadros típicos. Agrupaciones de Aragón, Valencia y Salamanca: Una fiesta nueva, original, maravillosa de plasticidad luz, color y emociones. Intervención de 50 artistas. Espléndida presentación en rico y típico vestuario de charros y charras, valencianos y valencianas, baturros y baturras. (*Teatro Principal de Santiago [de Compostela]. La grandiosa Fiesta Española 1927*).

Lo de “50 artistas 50” es la forma típica de anunciar los toros en las corridas (6 toros 6 / de la ganadería de...), que él aprovechaba incidiendo, una vez más, en el carácter español de la Fiesta de las Regiones.

Algunas de las descripciones ofrecidas por la prensa son tan ricas en detalles como para transmitirnos una vívida impresión del espectáculo. Del folleto publicitario de Miguel Asso, transcribo tres de las más minuciosas para dar una idea bastante aproximada de cómo se desarrollaba el espectáculo en sí:

[1] (De [l] *Diario de Avisos de Zaragoza* de 20 de Octubre de 1916):

El concierto de la Plaza de Toros.

El abrazo de las regiones.

A las dos y media de la tarde se ha celebrado el anunciado concierto en la plaza de toros.

A pesar de que el tiempo amenazaba con aguar la fiesta, en la plaza se ha congregado numerosísimo público para presenciar el espectáculo, que ha resultado interesantísimo y en extremo agradable.

Al aparecer la banda de la Academia de Artillería [de Segovia], el público ovacionó a los músicos entusiastamente.

La primera parte del festejo corrió a cargo de la laureada banda.

En medio de un religioso silencio la banda interpretó la soberbia overtura de Mancinelli “Cleopatra”, cuya ejecución, impecable, fue acogida con delirante ovación.

Siguió el concierto con la interpretación de las “Escenas pintorescas”, de Massenet, con la cual obra quedó proclamada la valía de los solistas de la banda.

Interpretó luego la “Damnation de Faust”, de Berlioz, haciendo primores de matiz; la “Marcha Húngara”, del señor Aragón, que es de sonoridades brillantísimas, y cerró con la jota Aragonesa, del maestro Sadurní.

Las ovaciones fueron continuadas, quedando el público asistente satisfecho por la labor de la banda militar.

En la segunda parte, se presentaron los cuadros regionales, que fueron acogidos con creciente entusiasmo.

El cuadro catalán lo formaban más de 30 músicos y bailadores. Interpretaron sardanas y danzas populares catalanas. Fueron muy aplaudidos.

El cuadro andaluz, muy pintoresco, cantó bailó soleares, garrotines, tangos, seguidillas y flamenco puro. Formaban el cuadro unos veinte entre cantadoras y cantadores, parejas de baile y guitarristas.

Fueron muy aplaudidos “La Trianera”, el “Sevillanito”, el “Tanguera” y el “Niño de Granada”. El público pasó un rato divertidísimo con la juerga andaluza.

Los valencianos, en número de 26 entre cantadores, bailadores y músicos, cantaron preciosas *albaes* y bailaron típicas danzas valencianas.

Cantaron muy bien, entre otros, los afamados Evaristo y “[el] Chiquet de Pedralva” [sic]. El cuadro fue ovacionadísimo.

El cuadro asturiano fue magníficamente presentado por la riqueza de detalles en la indumentaria.

Los asturianos eran en número de 20, figurando los famosos gaiteros y tamborileros de la Abadía y cantadores tan notables como Libardón, José Mayor, René y Moris. Escucharon grandes ovaciones.

El último número corrió a cargo del cuadro aragonés.

Entre los cantadores figuraban Cecilio Navarro y Miguel Asso, y en las parejas de baile las famosas de Calanda y Alcañiz.

Todos fueron muy aplaudidos, pero el mayor éxito y los más cálidos aplausos los ganó el cuadro de valencianos, al que el público ovacionó con entusiasmo.

Terminó la fiesta ya de noche, a las seis, dejando una grandísima impresión en todos los que la presenciaron.

[2] (De *La Correspondencia de España* de 17 de Marzo de 1917):

DEBUTS

Bailes regionales. [Teatro Price, Madrid] ...

El espectáculo es, efectivamente, ameno y vistoso. ... El éxito fue rotundo y entusiasta; las ovaciones estruendosas.

El cuadro valenciano, que es el mejor presentado y el más artístico y teatral, produjo una impresión muy grata. Sus elementos, que son muchos y bien presentados, con los típicos trajes antiguos, dejaron oír el famoso *u y dotse* [sic, *u i dotze*], que es uno de los más puros aires levantinos; la *cháquera vella*, que es delicado minué valenciano; las clásicas danzas de labradores, bailadas primorosa-

mente por cuatro niños, y *Les Albaes*, cantadas por Evaristo Payá y el Chiquet de Pedralva [sic], dos cantadores de pulmones y estilo.

Les acompañó el dulzainero Honorato Gil, que es una notabilidad, y los dirige el maestro Vicén[t], que ha hecho de esta rondalla una de las más notables que se han visto en certámenes.

También la aragonesa tiene elementos admirables, entre ellos, una soberbia banda de guitarras y bandurrias, que ejecutó un lindo mosaico de aires nacionales y una mazurka preciosa, que valió una ovación al primer bandurrista, prodigio de ejecución y maestría.

También son notabilísimos los cantadores de jotas Pepito y Pilar Gascón y Miquel Asso.

La concurrencia se entusiasmó con todos ellos y les hizo objeto de ovaciones continuas [sic] y estruendosas.

Seguramente el espectáculo será visto por todo Madrid. Y lo merece. Es una nota nacional que conforta el espíritu.

[3] (De *La Voz de Galicia* de 27 de Agosto de 1918):

La Coruña en fiestas.

El festival de cantos y bailes regionales. ...

LA FIESTA EN LA PLAZA

Pocas veces presenta nuestra plaza de toros un golpe de vista tan admirable como el que ofrecía en la tarde del domingo.

El lleno era completo, y desde las localidades altas a los centenares de sillas colocados en el redondel, ni un solo hueco quedaba por ocupar. Bonitísima nota de color la de los tendidos, sobre todo los del sol, en que las notas alegres y chillonas de sombrillas y abanicos eran encanto de los ojos. Palcos, gradas y andanadas estaban embellecidos con la presencia de un mujerío elegantísimo y delicioso. La mirada no se cansaba de abarcar el magnífico conjunto.

A la hora anunciada ocuparon el palco presidencial el alcalde, Sr. Abad Conde; el gobernador civil, Sr. Toral; el presidente de la Asociación de la Prensa, Sr. Ponte y Blanco; el de la “Irmandade da Fala” de La Coruña, Sr. Peña Novo, y el del coro “Cántigas da Terra”, Sr. Rodríguez González.

En otros palcos contiguos estaban el capitán general de la región, Sr. Rubín; la Diputación provincial, el gobernador militar y otras autoridades y personalidades. En el frente de cada uno de estos palcos destacaban, a modo de colgaduras, las banderas de La Coruña, de Galicia, de Aragón, de Valencia y la del principado de Asturias.

Dio principio el espléndido festival con la presentación de todos los coros, que desfilaron por el redondel, precediéndolos [sic] la banda de música de Isabel la Católica. Un interesante momento que predispuso gratamente al público y mereció sus cariñosos aplausos.

Cuadro de Asturias

Fue el primero que subió luego al amplio tablado dispuesto en el centro del ruedo. Estaba este palco recubierto con telas de los colores nacionales y adornado con guirnaldas.

El cuadro asturiano es notable. Cuantos lo componen visten con la mayor propiedad el traje típico de su tierra, y cantan y bailan admirablemente. El gaitero de Libardón, Ramón García, famoso y tantas veces premiado, es un artista del punteiro. Suena muy dulcemente la gaita que toca, y obtiene de ella excelentes efectos. Pero además canta a la vez que toca. Y canta bien, que es lo principal. Gustaron mucho las lindas “tocatas”, pero no desmerecieron las pravianas y demás canciones que dejó oír con amplia voz de barítono. El tamborilero de La Abadía, José Sánchez, también sabe lo que se hace con los palillos.

Cantaron y danzaron las parejas deliciosamente, y el “fandango”, el “xirringüelo”, la “muñeira” con madreñas y la “media vuelta”, interesaron no poco. El imponente gentío no se cansó de batir palmas. Una de las cantadoras de Gijón, Purificación Rivas, se captó las simpatías unánimes con sus melodiosas canciones, muy bien dichas y algunas de ellas delicadamente alusivas.

Cuando el cuadro terminó su grato cometido, volvió a ser aplaudido reiteradamente. Produjo la mejor impresión, porque además estaba muy bien y muy elegantemente vestido.

“CÁNTIGAS DA TERRA”

Los aplausos a los simpáticos asturianos se enlazaron con los que se tributaron entusiastas a los jóvenes que forman el excelentísimo coro local, “Cántigas da Terra”, tan enxebre [sic], tan bien organizado y afinadísimo, que muchas veces hemos celebrado.

Con la maestría de siempre cantó algunas deliciosas “ribeiranas”, “alalás” y otras melodías populares con toda su encantadora sencillez, no desnaturalizada con florituras impropias.

La canción que empieza

Inda che ei de botar unha,
inda che ei de botar outra...

con música jovial y picaresca, fue muy reída y aclamada. Casi todas las obras que cantó el coro eran nuevas para el público, lo cual demuestra que el coro acrecienta de día en día su valioso repertorio folclórico.

No pudo estar Galicia más sobria y artísticamente representada. El coro es de lo más típico, serio y admirable que va quedándonos en este aspecto por acá.

Con justicia fue aclamado repetidas veces.

Las parejas de las Mariñas, que bailaron acompañadas del celeberrimo gaitero Manso, cumplieron su cometido discretamente, y tampoco el público amable les escatimó los aplausos. Es tan difícil encontrar en nuestras aldeas buenos bailadores de las viejas danzas del país, sobre todo entre gente joven, que ese grupo de antayer fue de lo mejor que se pudo encontrar. Y en cuanto a trajes verdaderamente apropiados, acontece lo mismo. Los dos niños, Antonio y Tarsicio Fernández, de nueve y diez años, tocaron admirablemente la gaita y el tamboril, y el público llenó de “perras” el tablado... como muestra de cariño a los pequeños ejecutantes.

Cuadro Valenciano

Entusiasmo sincera y unánimemente. Es un cuadro de veras artístico, lujoso, vistosísimo, atrayente, que conquista las simpatías desde el primer momento.

Acaso sacrifique algo lo típico, lo convencional, a lo teatral, pero todo hace falta en estos espectáculos públicos y el éxito es, desde luego, seguro.

La presentación, muy efectista, arrancó una ovación larga. Doce o trece mil almas aplaudiendo, ya se hacen notar. Como que los aplausos debieron de oírse en Valencia.

“El uno y el dos” [sic, *l’u i el dos*], la “danza valenciana”, la danza “de cuatro” [sic, *de quadro*] y la de panderetas, encalabrinaron al público. Téngase en cuenta que las mozas valencianas, guapas y frescas, vestidas y ataviadas con ricas prendas, peinetas, flores y lazos, y animosas como pocas, contribuían mucho al triunfo. Las dos parejas de niños, arriscados y enteradísimos, que bailaron también, levantaron un júbilo clamoreo que se tradujo en otro diluvio de calderilla y aun monedas de plata sobre la plataforma.

Cantaron una muchacha y dos bien plantados huertanos, y la alegría creció, y aun fue en aumento cuando Evaristo y el Chiquet de Pedralva [sic] dejaron oír las clásicas “Albaes”, acompañados por dulzaina y tamboril.

El número final por todo el cuadro, una nota llena de movilidad, de color, de alegría sana, completó la satisfacción de la muchedumbre, que despidió al cuadro con las más cordiales manifestaciones. Un triunfo absoluto y ciertamente merecido.

Cuadro Aragonés

También es notable. Más severo, pero muy ajustado, con buenos elementos y con una rondalla de verdadero mérito. De tanto, que se le oyó sin impacencias y en medio del gran silencio necesario la alborada *El señor Joaquín*. La tocó muy bien, matizándola mucho, y cabe felicitar a su director.

La cantadora Antonia Domínguez es una maña con gracia, y María Asensio, muy juncal y bizarra, levantó un alboroto. Cantó un sinfín de jotas con voz fresca y amplia saludando a La Coruña, dando recuerdos a los gallegos y las coruñesas de la Virgen del Pilar y del Ebro, etc.

No fue menos expresivo el saludo de Agustina de Aragón para María Pita, y el que el cuadro dedicó a la “Asociación de la Prensa” por labios de Miguel Asso, popular cantador, hombre de ingenio fresco, guitarrista estupendo y director organizador inconmensurable.

Las jotas cantadas a dúo fueron del mejor efecto y las danzas y coplicas de los niños Zapata, un encanto por la seriedad y la prosopopeya de los mañicos.

La copla

¡Cuánta muchacha y qué guapas
he visto en esta Coruña...
La que me quiera por novio...
que se lo diga al portero!

valió al baturrico y su linda parejita un sinfín de calderilla, que a puñados recogieron ambos sobre el tablado.

Los bailes como los cánticos dieron plena idea de la excelencia del grupo, merecedor como el valenciano y el asturiano de los honores del escenario.

Las ovaciones se sucedieron entusiastas, y sobre todo Mariquita Asensio ¡bravo, maña! y Miguel Asso fueron los amos en la jornada.

El público salió complacido y satisfechísimo. Le agradó la fiesta desde el principio hasta el fin; la encontró amena, variada y entretenida –lo fue realmente– y no escatimó sus elogios a los organizadores.

Como se ve a través de estas excelentes y entusiastas descripciones, los espectáculos de Asso eran realmente memorables, y causaban una gran impresión en el público, que disfrutaba mucho y salía complacido. El éxito de los mismos fue expresión de toda una época cuyos efectivos mecanismos nacionalizadores regionales y banales serían aprovechados luego desde el estado por el nuevo régimen totalitario establecido tras la Guerra Civil española de 1936-1939.

Miguel Asso presentó su espectáculo en muchas más ciudades de las que tanto su folleto publicitario como los varios carteles anunciadores a los que he tenido acceso dejan entrever. Por razones que en parte ya se han apuntado, no presentó su extraordinaria Fiesta de las Regiones en Valencia, es decir, allí las autoridades municipales organizaban ya sus propios festivales de bailes regionales valencianos anualmente desde 1891, y éstos eran acompañados habitualmente por un cuadro aragonés⁴. Sin embargo, la vistosa Fiesta de Asso se presentó con gran éxito en muchas partes: en Aragón, en Castilla-León, en Madrid, en Extremadura, en Galicia, en Asturias y en Euskadi –esto que sepamos a través de los documentos manejados–. Y además, él mismo organizó la Fiesta de la Jota en Aragón, en La Rioja y tal vez en otros lugares.

Galán Bergua nos recuerda su trayectoria, que insertamos a modo de recapitulación, y constata que su incansable y emprendedor espíritu, en sintonía con el de su época, le llevo asimismo a organizar espectáculos de cuadros regionales en distintas capitales europeas:

Indudablemente, Miguel Asso fue un gran maestro. Ello explica su fama como profesor de canto [de la jota], motivo por el que a él acudieron numerosos principiantes deseosos de entrar en el profesionalismo... Pero la faceta más interesante de la vida artística de Asso –aparte de su extraordinaria calidad de cantador– fue la de organizador de Cuadros de Jota y espectáculos regionales españoles a los que, con verdadero fervor unió la jota como factor esencial del espectáculo, siempre a base de concederle el privilegio de un final apoteósico. Así, con espíritu bohemio, romántico y aventurero, recorrió toda España y pasó largas temporadas en Francia,

4. La jota aragonesa se sentía cercana en Valencia por las históricas relaciones con Teruel, desde donde a lo largo de siglos, y especialmente en el XIX, descendieron numerosos inmigrantes para afinarse en la capital del Turia: los padres del escritor Vicente Blasco Ibáñez (1867-1928), por ejemplo. O también porque en las comarcas valencianas de habla *churra* lindantes con Aragón la comunicación con este territorio histórico fue siempre muy estrecha y en las mismas la *jota parada* se practicaba en las rondas populares.

Bélgica, Alemania, Suiza y Holanda, siendo en París [1931] donde actuó más tiempo en el Théâtre de la Cigale y el Palace, donde muchos miles de parisinos se entusiasmaron con los magníficos grupos jotos que Asso presentaba.

También a principios de los años 30 presentaba allí *cant valencià d'estil* y *asturianada* interpretados por su destacada alumna y pareja artística Jacinta Bartolomé⁵.

Como decía esencializando un periodista gallego que contempló la Fiesta de las Regiones Asso presentó en sus espectáculos “la música que pone en tensión a las muchedumbres con los resortes y los motivos más sinceros inspirados en la naturaleza” (*El Ideal Gallego*, 10-08-1924). En suma, todos los ingredientes para el éxito que realmente alcanzó se encontraban en su propuesta: 1) la eficaz redefinición de la identidad colectiva española en términos regionales integrando distintas tradiciones históricas en un mismo espectáculo, nuevo en su variedad y en su potencial significativo en sintonía con las preocupaciones de su tiempo y con la construcción identitaria nacional española contemporánea que se había ido forjado a lo largo del siglo XIX mediante la reconversión regional de antiguas identidades territoriales; 2) la excelencia y talento natural de los intérpretes tradicionales que presentó sin escatimar esfuerzos o recursos en su pretensión de integrarlos de manera operativa en la nueva sociedad de masas aprovechando los mecanismos del nacionalismo banal y 3) finalmente, aunque no menos importante, la *estrategia de esencialización* (M. Herzfeld, 2005 [1997], p. 32) o *naturalización*, basada en la iconicidad de las músicas y danzas que mostraba, indispensable en toda exitosa estructura de plausibilidad orientada a crear una identidad durable. Sobre estos tres aspectos fundamentales para comprender la Fiesta Española de Asso insistiré en mis conclusiones.

5. CONCLUSIONES

Las interpretaciones clásicas del nacionalismo presuponen que el incremento de la comunicación social en la sociedad de masas comportó el debilitamiento de las identidades regionales o locales para crear las identidades nacionales, pero, como ya hicieron ver Archilés y Martí (2002, p. 263; 2004, p. 284) y el presente estudio corrobora desde un punto de vista musical, el proceso de construcción de la nación implica la construcción de la región y del patriotismo local hasta el punto de que estos pueden determinar el proceso de construcción nacional. En este sentido –nos recuerdan también Archilés y Martí (*ibid.*)–, Caroline Ford (1993) concibió las regiones contemporáneas como lugares en los que las políticas emanadas del centro a un mismo tiempo son apropiadas y contesta-

5. Comunicación personal de Angelines Hernández (2008), alumna de J. Bartolomé.

das y las ideologías se redefinen a partir de marcos de significado local; en expresión de Anthony Cohen (1982, p. 13), “es la experiencia local la que actúa como intermediaria de la identidad nacional” (Archilés y Martí, *ibid.*).

Esto es precisamente lo que sucedió con el festejo de 1908 España en Sevilla y con la Fiesta de las Regiones ideada y presentada por Miguel Asso a lo largo de veinte años hasta su muerte en vísperas de la Guerra Civil española. En periferias geográfica y culturalmente opuestas del estado-nación -Sevilla (Andalucía) al Suroeste, y Zaragoza (Aragón) al Noreste- la identidad nacional española se redefinió en términos de cantos, músicas y danzas regionales que fueron yuxtapuestas en espectáculos multitudinarios como encarnación de la nación misma con el objetivo de mostrar su unidad espiritual, aparentemente esencial o trascendente. El éxito enorme del festejo sevillano y del espectáculo del cantador de jota y empresario aragonés demuestran y corroboran hasta qué punto la construcción de la identidad nacional en España dependió de las construcciones identitarias regionales. En momentos en que se hacía necesaria una revisión de la identidad nacional tras la pérdida de las últimas colonias americanas y tras el éxito electoral de las propuestas autonomistas radicales catalanas que propugnaban una fragmentación del poder central, la conciencia de identidad nacional española forjada eficazmente a lo largo del siglo XIX a través de los mecanismos de la regionalización explica, por un lado, el éxito que alcanzó, y la significación que tuvo, la Fiesta de las Regiones.

Recordemos en este sentido que el genial pintor valenciano Joaquín Sorolla (1863-1923), considerado el máximo exponente de la pintura española de su tiempo, encarnó su *Visión de España* en esta misma época de entresiglos precisamente en los paneles de gran formato pintados al óleo sobre temas regionales que le encargó Archer Huntington para la Hispanic Society de Nueva York. Recordemos también que en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929, promovida por el mismo grupo que organizó España en Sevilla en 1908, durante una visita del monarca Alfonso XIII posterior a la inauguración, una “Cabalgata Histórica de la Raza Hispanoamericana” (!) exponía didácticamente en carrozas alegóricas una lectura hipernacionalista española de la Historia universal representando escenas que iban “desde los primeros pobladores hasta el descubrimiento y colonización de América” y en último lugar como culminación de la Historia “la España actual” encarnada en cuadros regionales de músicas y danzas tradicionales de los diversos territorios históricos del estado-nación (I. Moreno, 1992, p. 68). Lo mismo se dio en la paralela Exposición Internacional de Barcelona de 1929, en cuyo solar se edificó el *Pueblo Español* yuxtaponiendo arquitecturas típicas de todas las regiones, y en donde se celebraron *semanas regionales* presentando las músicas tradicionales de cada una de ellas como máxima expresión de la nación.

Por otro lado, recordemos que la Fiesta de las Regiones integró los cantos, músicas y danzas tradicionales de distintos territorios históricos como prácticas y hábitos cotidianos naturalizados o estructuras de plausibilidad. Desde la última década del siglo XIX las formas de ocio y las formas de sociabilidad en la cultura popular urbana fueron transformándose en España, como en toda Europa, para dar paso a nuevas formas de sociabilidad y de consumo propias de la cultura de masas, y esto dio lugar, mediante las dinámicas del nacionalismo banal (Billig, 1995), a la creación de verdaderas culturas populares nacionales (F. Archilés, 2007, p. 142). En España las fiestas de toros, ya muy populares anteriormente, son un ejemplo muy significativo de esto, y no es casualidad que muchas de las plazas de toros fueran construidas en aquellas fechas (F. Archilés, 2007, *ibid.*). La Zarzuela y el cuplé fueron otros ejemplos también significativos. Y a estos, y a otros más que se podrían traer a colación, hay que añadir en lugar preferente la multitudinaria Fiesta de las Regiones de Miguel Asso, la cual permitió integrar inteligentemente en el nuevo contexto social urbano y de masas algunas de las más dinámicas tradiciones vocales y coréuticas expresivas, rurales o marginales urbanas, de los territorios históricos periféricos españoles, ahora representados como regiones. Hemos visto ya cómo Asso hizo uso sistemático de las plazas de toros, que no sólo eran los mayores espacios colectivos aptos para espectáculos masivos en su tiempo, sino también símbolos de la cultura de masas característicamente nacional española que se forjó durante la Restauración Borbónica.

Finalmente, debemos resaltar que las estrategias de esencialización (M. Herzfeld, 2005 [1997]) o de naturalización basadas en la iconicidad como las que hemos visto en la encarnación de la nación española en sus cantos, músicas y danzas regionales han sido habitualmente usadas “por los estados-nación y por otros grupos como efectivas maneras de crear autoevidencia para enmarcar experiencias colectivas e interacciones que les condujeran hacia determinados fines”⁶ (M. Herzfeld, 2005 [1997], p. 32); en el caso aquí estudiado, hacia el refuerzo de la identidad nacional en momentos de crisis espiritual colectiva desde un afán regeneracionista mediado por lo comercial. Los cantos, músicas y danzas regionales yuxtapuestos en los espectáculos de Asso se convirtieron, pues, en eficaces estructuras de plausibilidad (P. Berger y Th. Luckmann, 1966, p. 142) del estado-nación fomentadas desde fuera de los mecanismos burocráticos de nacionalización. Sólo más tarde el régimen autoritario instaurado tras la contienda civil de 1936-1939 supo apropiárselos y controlarlos para sus propios fines de Estado, presentándolos bajo fórmulas totalitarias que los “fossilizaron” sobre los escenarios y les hicieron perder su “naturalidad” y dinamismo social característicos. Eran ya otros tiempos.

6. La traducción es mía.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Junco, J.: *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, Madrid: Taurus, 2001.
- Álvarez Junco, J.: "The formation of Spanish identity and its adaptation to the age of nations". *History and Memory*, 14, 1-2 (2002), 13-36.
- Archilés, F.: "¿Quién necesita la nación débil? La débil nacionalización española y los historiadores", en Sabio Alcutén, A. et al. (coord.): *Usos de la historia y políticas de la memoria*, Zaragoza: Pressas Universitarias de Zaragoza, 2004, pp. 187-208.
- Archilés, F.: "¿Experiencias de nación? Nacionalización e identidades en la España restauracionista (1898-c. 1920)", en Moreno Luzón, J. (coord.): *Construir España. Nacionalismo español y procesos de nacionalización*, Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2007, pp. 127-151.
- Archilés, F y Martí, M.: "Un país tan extraño como cualquier otro. La construcción de la identidad nacional española contemporánea", en Romeo, M. C. e I. Saz (coords.): *El siglo XX. Historiografía e historia*, Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2002, pp. 45-78.
- Archilés, F y Martí, M.: "La construcció de la regió com a mecanisme nacionalitzador i la tesi de la dèbil nacionalització espanyola", *Afers. Fulls de recerca y pensament*, 48 (2004), 265-308. (Dossier: Construir Espanya al segle XIX, coord. M. C. Romeo e I. Saz).
- Archilés, F y M. Martí: "Una nació fracassada? La construcció de la identitat nacional espanyola al llarg del segle XIX", *Recerques. Història, economia i cultura*, 51 (2005), 141-163.
- Berger, P.L. y Th. Luckmann: *The Social Construction of Reality. A Treatise in the Sociology of Knowledge*, Nueva York: Anchor Books, 1966.
- Billig, M.: *Banal Nationalism*, Londres: Sage, 1995.
- Cohen, A. (ed.): *Belonging. Identity and Social Organization in British Rural Cultures*, Manchester: Manchester University Press, 1982.
- Cuadros Regionales. Asturias, Andalucía, Galicia, Valencia y Aragón. Juicios que han merecido de la Prensa de las poblaciones donde actuaron con éxito grandioso*, Zaragoza: Tip.[ografía] La Académica, [1924].
- Ford, C.: *Creating the Nation in Provincial France. Religion and Identity in Brittany*, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1993.
- Galán Bergua, D.: *El libro de la jota aragonesa. Estudio histórico, crítico, analítico, descriptivo y antológico de la jota en Aragón*, Zaragoza: Tipolínea, 1966.
- Herzfeld, M.: *Cultural Intimacy. Social Poetics in The Nation-State*, Nueva York: Routledge, 2005 [1997].

- Lapuente, S.: “Observaciones del Sr. Lapuente”, en *Gran colección de jotas o cantos aragoneses seleccionados del repertorio de Santiago Lapuente. Transcripción para piano de J. M^a. Alvira*, Madrid: Faustino Fuentes, [1914].
- Lapuente, S.: “Anecdotario de un jotero” [De *La Voz de Aragón*, de Zaragoza, 26 de marzo de 1927], *Aragoneses: Órgano de la Casa de Aragón en Madrid*, 16, 170 (1967), 12-15.
- Moreno, I.: “América y el nacionalismo de estado español del IV al V Centenarios”, *Estudios regionales*, 34, (1992), 53-78.
- Núñez Seixas, X. M.: “Region-building in Spain during the 19th and 20th centuries”, en Brunn, G. (ed.): *Region und Regionsbildung in Europa. Konzeptionen der Forschung und empirische Befunde*, Baden-Baden: Nomos, 1996, pp. 175-210.
- Núñez Seixas, X. M.: “The region as essence of the fatherland. Regionalist variants of Spanish nationalism (1840-1936)”, *European History Quarterly*, 31, 4 (2001), 483-518.
- Plaza de Toros de Badajoz. España en Badajoz. Fiesta española de músicos típicos, cantos y bailes regionales de Andalucía, Asturias, Valencia y Aragón, bajo la dirección del reputado director D. Miguel Asso, de Zaragoza, para los días 26 y 27 de Junio de 1927, a las once de la noche*, Zaragoza: Tip.[ografía] y Pap.[elería] Sevilla, [1927].
- Plaza de Toros de La Coruña. Grandiosa Fiesta Española, organizada por la Asociación de la Prensa para el día 14 de agosto de 1927: Soberbio Festival de Cantos y Bailes Regionales por numerosos Grupos de artistas de Aragón, Salamanca y Valencia, con la cooperación del renombrado Coro de aires regionales Cántigas da Terra*. [1927]. [La] Coruña: Imp.[renta] Artística.
- Plaza de Toros de Pontevedra. Grandiosa Fiesta Española que se celebrará la noche del 16 de Agosto de 1927. Soberbio Festival de Cantos y Bailes Regionales por numerosos Grupos de artistas de Aragón, Salamanca y Valencia*. [La] Coruña: Imp.[renta] Artística, [1927].
- Plaza de Toros de Valladolid. Grandiosa Fiesta Española para los días 24 y 25 de Septiembre de 1924, patrocinada por Exmo. Ayuntamiento, el comercio y la industria, organizada por el Asilo de Caridad, de típicas músicas, cantos y bailes regionales, de Asturias, Valencia, Aragón, Salamanca y Andalucía, bajo la dirección de reputado maestro Miguel Asso*. [Valladolid]: Imp.[renta] Castellana, [1924].
- Plaza de Toros de Zaragoza. Gran Festival de músicas, cantos y bailes típicos españoles, correspondientes a las regiones andaluza, castellana, valenciana y aragonesa, organizado por la Comisión de Festejos, bajo la dirección del reputado artista aragonés Miguel Asso y con la valiosa cooperación de la Gran Rondalla Aragonesa, para el sábado 14 de Mayo de 1927, a las cinco de la tarde*. Zaragoza: Tip.[ografía del] Heraldo [de Aragón], [1927].

- Pitarch Alfonso, C. A.: *Singing boundaries. Toward an understanding of vocality and the performance of identities in the cant valencià d'estil*. Tesis doctoral, University of Maryland, College Park, 2011.
- Rodríguez Bernal, E.: *La Exposición Ibero-Americana de 1929 a través de la prensa local. Su génesis y primeras manifestaciones (1905-1914)*, Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1981.
- Rodríguez Bernal, E.: *Historia de la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929*, Sevilla: Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, 1994.
- [Salón] *Ideal Rosales hoy viernes 12 [de agosto] a las diez de la noche Extraordinaria Fiesta Española. Incomparable espectáculo de típicas músicas, canciones y bailes regionales por las notables agrupaciones [de] Salamanca, Valencia y Aragón, presentadas y dirigidas por el más competente director Miguel Asso. 50 artistas de ambos sexos 50. Rondallas de guitarras y bandurrias, dulzaineros, tamborileros, cantadores y bailadores: Espléndida presentación en rico y típico vestuario de charros y charras, valencianos y valencianas, baturros y baturras: La fiesta española de más colorido, tipicidad y alegría presentada en esta localidad: Salamanca, Valencia y Aragón saludan a Valladolid, tierra hermana, de paso para [La] Coruña un único día por tener que tomar parte el día 13 en [La] Coruña en la Gran Fiesta Española*. Valladolid: Imp.[renta] O. Lozano, [1927].
- Teatro Principal de Santiago [de Compostela]. La grandiosa Fiesta Española, única función para hoy 20 de Agosto [de] 1927. Rondallas de guitarras y bandurrias, dulzaineros, tamborileros, cantadores, bailadores, danzas regionales, desfiles, coros, cuadros típicos. Agrupaciones de Aragón, Valencia y Salamanca. Una fiesta nueva, original, maravillosa de plasticidad luz, color y emociones. Intervención de 50 artistas 50. Espléndida presentación en rico y típico vestuario de charros y charras, valencianos y valencianas, baturros y baturras. A las 7 ¾, A las 11. Dirigirá las agrupaciones de Valencia, Aragón y Salamanca, su entusiasta e inteligente organizador D. Miguel Asso*. Vigo: Tip.[ografía] J. Varela, [1927].

MUJERES, TIERRA Y NACIÓN. LAS DANZAS DE LA SECCIÓN FEMENINA EN EL MAPA POLÍTICO DE LA ESPAÑA FRANQUISTA (1939-1952)*

Beatriz Martínez del Fresno
Universidad de Oviedo

A menudo los Coros y Danzas de la Sección Femenina se han considerado como la cara más amable de la Falange o de la política cultural del franquismo en general, convertidos en una “fachada alegre, festiva y popular del pueblo español” (R. Sánchez López, 2007, pp. 126-127).

En estas páginas pretendo mostrar algunos aspectos concretos de este tema complejo y extenso, y para ello me fijaré fundamentalmente en las pautas y en las prácticas relacionadas con las *danzas regionales* durante la primera posguerra. Mi objetivo principal es observar la manera en que estas danzas contribuyeron a la construcción, afirmación y difusión de un modelo de nación impuesto por el régimen de Franco, el de la *Nueva España*.

La documentación que he analizado desvela el contexto político y las implicaciones ideológicas que las tareas musicales y coreográficas de la SF tuvieron, especialmente en las dos primeras décadas de la posguerra, y hace claramente visibles aspectos que después han sido borrados o neutralizados en la memoria colectiva a través de un proceso de amnesia y despolitización similar al seguido respecto a muchas otras facetas del franquismo.

* Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación *Coreografiar la historia europea: cuerpo, política, identidad y género en la danza de la edad moderna y contemporánea*, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (MICINN HAR2008-03307/ARTE). Retomo y desarrollo aquí algunos aspectos tratados en Martínez del Fresno (2010a).

Al seleccionar las fuentes me han interesado tanto los discursos y las descripciones de actos públicos como las aplicaciones concretas que prescribe la burocrática normativa de la organización. De esa combinación surge una perspectiva que va y viene desde la construcción ideológica a las aplicaciones prácticas y de los aspectos externos y públicos a las experiencias individuales y pedagógicas.

En algunos estudios de las últimas décadas se ha resaltado que “la ideología nacionalista se encarna diariamente en una identidad nacional” y por eso los investigadores han comenzado a fijarse en la manera en que “el nacionalismo combina discurso público y sentimientos privados, intereses materiales e ideales morales” (A. Rosa, G. Belelli y D. Bakhurst, 2000, p. 61). Considero también el concepto de *nacionalismo banal*, desde el que se reconoce la simbología nacionalista presente en formas cotidianas de apariencia inocua, y, por ello, muy eficaces (Billig, 1995).

A la luz de estos principios examinaré el valor de las danzas practicadas bajo la orientación de los *mandos* femeninos de Falange, en relación con la definición, la difusión y la interiorización de un modelo de nación que el franquismo quiso imponer y en el que, como se verá, no dejan de percibirse tensiones entre el ultranacionalismo fascista, el nacionalcatolicismo y las identidades regionales.

Dejo anotado que en los últimos años se han ido publicando interesantes estudios sobre las actividades de la Sección Femenina de Falange, tanto a un nivel general -Richmond (2004) y la ya citada Sánchez López (2007), por ejemplo-, como en lo relativo a las realizaciones de la SF en diversos ámbitos locales o provinciales, o en cuanto a determinadas competencias¹. Desde una perspectiva de género, las tareas desempeñadas por las mujeres falangistas son todavía un tema pendiente de análisis suficientemente profundos que, obviamente, han de crecer de manera paralela a la ampliación de nuestro conocimiento sobre las prácticas en diversos ámbitos y a las estimaciones sobre los procesos evolutivos de los discursos y sus aplicaciones a lo largo de más de cuarenta años. Igualmente, es necesario superar ciertos prejuicios a la hora de aplicar metodologías de inspiración feminista (véase P. Ramos 2003) a un colectivo de mujeres que estuvo al servicio de una ideología de corte fascista y que produjo, entre otras muchas, la paradoja de que las jerarquías de la organización femenina no vivieran de acuerdo con el modelo de mujer sumisa y doméstica que ellas mismas preconizaban.

1. A. Jarne (1991) sobre Lleida, I. Blasco Herranz (1999) sobre Aragón, C. Gómez Cuesta (2004) sobre Valladolid, S. Rodríguez López (2009) sobre Almería; M.ª P. Rebollo Mesas (2003) sobre el servicio social en Huesca, H. M. Pérez Moreno (2004) sobre la cátedra ambulante en Huelva.

1. RITUALES FASCISTAS. LA MÚSICA Y LA DANZA EN LAS DEMOSTRACIONES Y CONCENTRACIONES NACIONALES

Es bien sabido que después de la cruenta Guerra Civil española la dictadura del general Franco se mantuvo gracias a tres apoyos principales: el falangismo, los tradicionalistas y la iglesia católica. Cualquier español o española de cierta edad sabe que entonces las canciones y las danzas tradicionales adquirieron una fuerte carga simbólica como representaciones oficiales del pueblo y de la patria. Con esa función formaron parte de numerosos actos propagandísticos y estuvieron muy presentes en ceremonias celebradas en las calles y plazas de las ciudades desde los inicios de la dictadura, siempre como símbolo (femenino) de la nación-pueblo, que acoge, manifiesta respeto o agasaja a la (masculina) nación-Estado².

Partiendo de un intenso intercambio con las organizaciones de los países *amigos*, fundamentalmente Alemania e Italia, aunque también Portugal³, la estética fascista de la Falange Española –que había sido unificada con los tradicionalistas mediante un decreto dictado por Franco en 1937 dando lugar a las siglas “FET y de las JONS”–, tomó su forma más impactante ya en los años de la guerra. Resultará interesante acercarnos por un momento a las primeras exhibiciones públicas de danzas populares.

Tras la unificación en agosto de 1937 se constituyó la primera “Organización Juvenil”, abreviada como OJ (*BOE* de 7-8-1937), que inició la política de juventud del Nuevo Estado, política que a partir de 1940 continuaría el “Frente de Juventudes”. De forma paralela al encuadramiento masivo que llevaron a cabo otros regímenes totalitarios⁴, las actividades formativas se desarrollaban en la OJ en grupos de edades a partir de los 7 años (Pelayos, Flechas y Cadetes), dentro de un sistema paramilitar que distinguía formaciones como escuadra, pelotón, falan-

2. Las actuaciones folclóricas no estaban presentes en los actos políticos más solemnes, tales como las tomas de posesión de los ministros, que pertenecían al ámbito de escenificación de la nación-Estado. Por otra parte, es sabido que hubo una separación muy clara entre las tareas asignadas a las falangistas mujeres que, con un coste muy bajo para el Estado, se encargaron de coordinar labores asistenciales, sanitarias, educativas, domésticas, culturales, etc., y a los falangistas hombres, integrados en cambio en niveles profesionales. Algunos de éstos formaron parte de los equipos de gobierno y muchos otros, una vez que el poder de la Falange decae dentro del franquismo, encontraron su destino profesional en el gran aparato de los sindicatos verticales, ligado a los *productores*; también cabe considerar el perfil falangista de la Vicesecretaría de Educación Popular, creada en 1941, un tema que ha tratado Gemma Pérez Zalduondo. Para un estado de la cuestión sobre la música en el primer franquismo véase G. Pérez Zalduondo (2005). Sobre la música en el Sindicato Nacional del Espectáculo puede consultarse Martínez del Fresno (2001).

3. Sobre el contacto con las organizaciones femeninas nazis y fascistas véase Martínez del Fresno (2010b).

4. Desde una perspectiva comparada se ha realizado el interesante libro coordinado por C. Mir (2007).

ge, centuria, bandera y legión. Con la ayuda de una serie de instructores, la OJ empezó a organizar desfiles, actividades deportivas y gimnásticas, música y teatro, cursillos sanitarios, actividades de prensa y propaganda y conferencias. Según indica una circular publicada en el *Boletín del Movimiento* en noviembre de 1937, en la España *liberada* (es decir, los territorios conquistados por las tropas de Franco) se pautaba lo siguiente para el apartado de “Música y Teatro”:

Nuestros muchachos deben acostumbrarse a cantar, no sólo en las marchas y excursiones sino también al desfilar (usando muy pocas veces las cornetas y tambores) procurando también la formación de coros.

A este fin las canciones españolas ocuparán el primer lugar; debiendo remitir cada provincia las típicas suyas, resucitándolas donde hayan sido olvidadas a los efectos de recopilación del folclore nacional.

Estimularán el cultivo de la música (formación de orquestas y bandas), como, igualmente, sencillas representaciones teatrales en las que tomen parte nuestros flechas cuidando bien la selección de obras. (Circular n.º 4, *Boletín del Movimiento*, n.º 8, 15-11-1937, pp. 102 y ss. Citado por J. Sáez Marín, 1988, p. 42).

Por supuesto, este tipo de actividades más o menos culturales y recreativas estarían enfocadas de acuerdo con el programa ideológico condensado en “los doce puntos del Flecha” (luego denominados “Doce puntos de OJ”) que dejaban bien claras las cuestiones religiosas, patrióticas y de lealtad al Caudillo, así como el “modo de ser” falangista. Me interesa destacar algunos de estos puntos por su relación con lo que después voy a tratar:

“5. Amamos las genuinas tradiciones de nuestra Patria, sustancia de nuestro porvenir imperial.”

“7. Vivimos en el conocimiento y afición a lo campesino, de lo que huele y sabe a tierra madre.”

“10. Para servir a España mi cuerpo ha de ser fuerte y mi alma sana.”

“12. Por tierra, mar y aire, nosotros haremos el Imperio.”

(Circular n.º 4, 9-11-1937, citado por I. Sáez Marín, 1988, p. 43)

La rama femenina de la OJ también dividió a sus afiliadas en tres grupos de edades (Margaritas, Flechas Femeninas y Flechas Azules). Pronto se decidió que la OJ tuviera una dirección única –obviamente, masculina–, que se pondría en manos de Sancho Dávila. Las mujeres quedaron, no obstante, bajo la supervisión de una Regidora, Carmen Werner, que se ocuparía de la parte exclusivamente femenina de la formación.

Durante los meses de la guerra la OJ empezó ya a organizar campamentos. Con el fin de hacer una presentación pública y de dar resonancia a las actividades juveniles, en los campamentos del verano de 1938 se preparó una Demostración Nacional, al estilo del fascismo italiano o del nazismo alemán, consistente

en una muestra de ejercicios premilitares, gimnásticos y deportivos a cargo de un gran número de jóvenes afiliados.

Las cifras aportadas por Sancho Dávila (que Sáez Marín considera muy hinchadas) hablan de la participación de 10.000 afiliados masculinos y 5.000 afiliadas femeninas en los campamentos de 1938 y de 17.600 asistentes masculinos y 7.500 femeninas en los del verano siguiente. En cuanto a la I Demostración Nacional de la OJ, celebrada en Sevilla el 29 de octubre de 1938 (el día en que se conmemoraba el aniversario de la fundación de Falange), se supone que reunió a 25.000 personas y contó con exhibiciones a cargo de 9.000 jóvenes preparados anteriormente en los campamentos y que se desplazaron desde varias provincias para la ocasión.

Mientras los Flechas masculinos presentaron seis tipos de ejercicios paramilitares, gimnásticos y deportivos en grupos muy numerosos⁵, las falangistas de sexo femenino tuvieron en Sevilla una única intervención consistente en ejercicios de gimnasia rítmica y danzas regionales colectivas, que implicaron a un total de 1.600 mujeres.

Esta misma distribución generizada de las prácticas físicas, que reserva para las mujeres la gimnasia rítmica (con música) y los bailes, se repetiría en la II Demostración Nacional de la OJ celebrada en 1939 y se mantendría después durante los años en que la práctica de las danzas regionales va a ser, para Falange, un asunto exclusivamente femenino.

Recién terminada la guerra, la gran concentración celebrada en Medina del Campo (el 30 de mayo de 1939) marcaría pautas decisivas en cuanto a la asociación de la música y de la danza tradicional con las mujeres. El despliegue masivo de este acto, convocado por la Sección Femenina de Falange Española Tradicionalista y de las JONS en honor del Caudillo y como homenaje al ejército vencedor, es muy expresivo del triunfalismo de la primera posguerra y se materializa en una ceremonia diseñada sobre principios fascistas a la que, según la Delegada Nacional, asistieron 11.000 *camaradas*. Una multitud de mujeres uniformadas se distribuía geométricamente por la explanada próxima al castillo de la Mota: 2.000 enfermeras, 2.000 mujeres de Auxilio social, 1.500 de la Hermandad de la Ciudad y el Campo, 2.000 de Educación Física, así como representantes de la organización de Lavaderos y de Enfermeras de vanguardia.

5. Evoluciones y ejercicios simultáneos de educación premilitar en orden cerrado (por 2.000 Flechas), lo mismo en orden abierto con simulacro de combate ofensivo (por 700 Flechas), educación física y deportes (por 1.500 deportistas), ejercicios de conjunto por agrupaciones de Flechas navales de Sevilla y Marruecos (300 Flechas navales), exhibición de una serie continuada de movimientos de precisión en orden cerrado (300 Flechas) y movimientos de gimnasia educativa simultánea (por 2.600 Flechas). Datos aportados por J. Sáez Marín, 1988, pp. 423-424.

Los actos comenzaron a las 10 de la mañana con una solemne misa de campaña en sufragio de las *caídas*, que se nos dice que fue cantada en estilo gregoriano por 2.000 mujeres dirigidas por el maestro Rafael Benedito. Tras un desfile militar, Pilar Primo de Rivera pronunció unas palabras a las que siguió el discurso del general Franco. Luego, el Caudillo procedió a la entrega de estandartes al ejército y a la imposición de condecoraciones a las mujeres premiadas con la “Y” por sus actuaciones durante la guerra⁶.

El homenaje particular que la Sección Femenina rendía al Generalísimo se escenificó como simbólica entrega de las frutas de cada tierra y las labores típicas del artesanado, realizada por afiliadas vestidas con idénticos uniformes de la Hermandad de la Ciudad y el Campo pero con un pañuelo diferente para cada región cubriendo su cabeza (Y, 17, jun 1939)⁷. Mujeres venidas de cada rincón de España se iban acercando a la tribuna del Jefe del Estado –algunas de ellas en compañía de animales como bueyes, burros o terneros– y al llegar a los pies del estrado entregaban sus ofrendas naturales (frutos de la tierra o del mar, aceitunas, maíz, haces de espigas, ramas floridas, pescado) así como trabajos artesanales típicos de su región (cestos, alfombras, cántaros, encajes) y estandartes de su provincia.

Durante la procesión sonaban como fondo las canciones populares entonadas por las afiliadas, cuyas letras aludían a temas de religiosidad popular, trabajos rurales, alimentos, paisajes y sentimientos⁸. Mientras los asistentes contemplaban a las mujeres de cada región que se aproximaban a la tribuna principal y escuchaban las piezas corales, la *guardia mora* de Franco iba componiendo, sobre los escalones inferiores de la tarima, un gigantesco bodegón simbólico en el que se unían –en una fusión bien premeditada– la tierra (representada por sus productos), el trabajo (a través de objetos elaborados por manos femeninas) y la emergente política franquista (la unión de las distintas provincias y su adhesión al nuevo régimen simbolizada por la entrega de estandartes). Con ayuda de las pintoras Julia Minguillón, Marisa Roesset y Rosario Velasco, se había diseñado una enorme composición que, a través de las ofrendas, testimoniaba la admiración y el reconocimiento masivo de las mujeres falangistas hacia el dictador (P. Primo de Rivera, 1983, pp. 145-146). Las canciones tradicionales unidas a estas manifestaciones adquirieron la categoría de símbolos nacionales y como tales tendrían en el futuro un extenso e intenso uso.

6. La Sección Femenina dotó a la letra “Y” de un significado simbólico, como antigua inicial del nombre de la reina Isabel la Católica.

7. He consultado esta publicación de Sección Femenina a través de la copia digitalizada disponible en la Biblioteca Nacional. Esta reproducción no incluye los números de página, razón por la que a todas las referencias de Y les falta ese dato.

8. “Ya se van los pastores”, “Hacia Belén va una burra”, “Apañando aceitunas”, “Tres hojitas, madre”, “En el campito llueve”, “No te cases con ferreiro”, “Adiós, madre querida”, etc.

A mediodía se ofreció al Generalísimo una comida al aire libre y la tarde se dedicó a los ejercicios físicos, los bailes rítmicos, los juegos, las canciones y los bailes regionales. Si la canción popular fue un elemento importante como fondo sonoro y emotivo de la procesión matinal, los bailes constituyeron la parte fundamental de la sesión de la tarde, con intervenciones sucesivas de numerosas mujeres vestidas con trajes típicos que poblaban la explanada, y actuando cada grupo femenino con sus acompañamientos musicales característicos: voces, gaita, *txistu*, rondalla, cobla, guitarra o castañuelas según los casos.

Con más espontaneidad y mejor interpretación que la tabla gimnástica ejecutada previamente por 2.000 jóvenes -cuya falta de sincronía y disciplina revela claramente la premura de la preparación-, bailaron los grupos desplazados desde diversas regiones, todos ellos vestidos con sus trajes típicos, la muñeira gallega, la danza vasca de arcos, la jota aragonesa, la sardana catalana, el vito y las sevillanas de Andalucía, así como el romance balear del Mayorazgo o la isa canaria (Y, 17, jun 1939)⁹. Todos esos bailes constituyeron encarnaciones del campo, presentaciones de las mujeres de cada provincia o región, de las tradiciones y las unidades territoriales de España que sobre aquella enorme explanada integraban, como un *puzzle* de colores, el proyecto de la Nueva España.

El acto celebrado ante las ruinas del castillo de la Mota, plagado por lo demás de vítores al Caudillo y saludos a la romana, demostró el valor potencial -político, educativo y cultural- que en el futuro podría tener la organización femenina de Falange una vez que la guerra civil española había terminado.

El director musical de esta celebración, Rafael Benedito, afirmó que las actuaciones corales de Medina habían sido las experiencias más hermosas de su vida. De la exhibición gimnástica se ocupó Luis Agosti y Carmen Sala preparó el ballet (J. de Alcaraz, 1940)¹⁰. La educación física, la música y la danza sirvieron eficazmente, como siempre sucedería en manos de la SF, a los objetivos ideológicos y políticos de la organización.

2. SÍMBOLOS DE LA *NUEVA ESPAÑA*

Varias leyendas distribuidas por el número inicial de *Consigna*, una publicación periódica dirigida a las maestras nacionalsindicalistas, muestran que la música

9. Valoro la interpretación a partir del documento audiovisual *Concentración de Sección Femenina en Medina del Campo* realizado por el Departamento Nacional de Cinematografía en 1939, que se conserva en la Filmoteca Española (Madrid).

10. Para entonces Benedito había impartido varios cursos de música a las instructoras falangistas. Durante la guerra se habían hecho en la zona *nacional* cuatro cursos de música o "de canto" y tres de educación física. Las mujeres formadas en ellos serían poco después las primeras difusoras de la música y la danza tradicionales a través de la recopilación, la enseñanza y la preparación de los grupos.

y la danza contribuyeron a la creación de una imagen mítica de la nación –mitad rural, mitad histórica– y fueron instrumentalizadas para fomentar sentimientos de unidad entre los hombres y las tierras de la España. Veamos algunos ejemplos:

La Sección Femenina dice: mujer que duermes al niño entre músicas sin sentido, sin belleza y sin color ¿por qué no recuerdas a la fuerte mujer que esperaba al guerrero cantando a su hijo romances de honor?

[...]

Unidad entre las tierras y entre los hombres, conseguida en la bella confusión de las músicas de las regiones. Por eso canta para el pueblo la Sección Femenina.

[...]

La mujer de la Falange quiere llenar los aires de la Patria con los sones antiguos del trigo y de la tierra; que canten sus regiones todas en la alborada del tiempo que llega.

[...]

Razas, guerras y sueños de hombres que pasaron por sus tierras sembrando melodías y ritmos. La Sección Femenina recoge para revivirlo el folclore de España.

[...]

Música, danza, magníficos exponentes del alma de los pueblos que se asoman en sus ritmos. Por ello resucita la danza, la Sección Femenina. (*Consigna*, 1, 1940, pp. 5, 8, 10, 11, 15).

Las manifestaciones folclóricas, rescatadas o reinventadas, y la práctica masiva de las canciones y los bailes regionales formaban parte de una red semiótica a la que podemos aplicar los tres niveles de la *matriz de la mentalidad nacional* definida por Hedetoft (1995, pp. 37-39). A la vez que en el nivel fenoménico personal la música y la danza tradicional se convertían en emblemas del “modo de ser” falangista, en el nivel teleológico presentaban la nación como un “nosotros colectivo” y en el nivel ontológico planteaban una relación afectiva y simbólica con la nación española, entendida como una mítica “unidad de destino en lo universal”.

En primera instancia, la retórica de la Nueva España se construyó por oposición a la etapa republicana, demonizada y dibujada como contraimaginario y como principal referente de exclusión para legitimar la guerra. Así, en el terreno musical la Sección Femenina manifestó prevención contra el cuplé, los tabladiños zarzueleros, el estilo de los orfeones y el baile *agarrao*, implícitamente asociados a la época republicana. En cambio quiso rescatar manifestaciones arcaicas y atemporales que permitirían volver a la austeridad del campesino castellano, a la sobriedad, a un mundo rural idealizado que nada tenía que ver con el cosmopolitismo, el extranjerismo y la frivolidad de los bailes burgueses de los años veinte y treinta, ni tampoco con los programas popularistas que habían estimulado el orfeonismo obrero o la zarzuela popular urbana durante la República.

En el programa de la SF había coros (y no orfeones), canciones populares (y no cuplés ni coplas), interpretaciones colectivas, anónimas y disciplinadas (y no de artistas individuales o parejas solistas), repertorios rurales (que sin embargo se traerían directamente desde el campo a la ciudad), músicas y bailes nacionales (pretendidamente sin ninguna injerencia extranjera ni influencia de los bailes de moda).

En 1940 María Josefa Hernández Sampelayo, entonces Regidora Provincial de Cultura de Madrid, aunque pronto ascendería a Regidora Central, puso en marcha el proyecto de *rescatar* el folclore regional español. Al referirse a esta iniciativa, el historiador franquista Luis Suárez reconoce que para la SF “bailar era una forma de educación física pero hacerlo al son de canciones y músicas populares era también el modo de identificarse con el espíritu y las raíces de las distintas regiones” (L. Suárez Fernández, 1993, p. 125). Es decir, se trataba de un ejercicio físico conveniente para mujeres, que presentaba otras utilidades a la hora de implantar una nueva semiótica nacionalista.

Añade el mismo autor que para conmemorar el primer aniversario de la Victoria, se dispuso que “las muchachas de Sección Femenina cantasen y bailasen en las plazas de sus pueblos, como sus abuelos, usando además en sus canciones la lengua originaria de las mismas: catalán, gallego, bable, vascuence, sayagués o de las altas tierras de Aragón” (L. Suárez Fernández, 1993, p. 125).

La cuestión de los idiomas es crucial en el contexto histórico de la posguerra porque, a la vez que fueron objeto de duras persecuciones en el uso cotidiano y oficial, parece que las lenguas no castellanas (*dialectos* en la terminología del franquismo) se autorizaron en algunas manifestaciones folclóricas allí donde el peligro se aminoraba al convertirlas en lenguas muertas (I. Saz Campos, 2003, p. 259)¹¹. De ese modo los repertorios tradicionales funcionaron también como un muro de contención contra los nacionalismos separatistas.

Durante la Segunda República varias comunidades históricas que se expresaban en una lengua propia habían reclamado al gobierno su estatuto de autonomía. Esto sucedió con especial fuerza en Cataluña, el País Vasco y Galicia¹², pero también hubo reivindicaciones de ese tipo en Baleares, Andalucía y otras comunidades. La Nueva España de Franco era, en cambio, un país nacionalista en el que no cabían ese tipo de ambiciones parciales, no se contemplaba ninguna fractura territorial ni existía posibilidad alguna de disgregar el poder central. Y, al

11. Saz da cuenta, por ejemplo, de las restricciones que Antonio Tovar impondría desde su puesto de subsecretario de Prensa y Propaganda, concediendo pocos permisos a obras en catalán y estableciendo condiciones como la de utilizar la ortografía antigua, con el fin de hacer del catalán un idioma *arqueológico*.

12. El estatuto catalán se consiguió en 1932, el vasco se aprobó en 1936 y el gallego fue admitido a trámite por las Cortes en 1938 aunque no se llegó a aprobar ni a rechazar.

aplicar la consigna de *unidad nacional*, se da la paradoja de que las manifestaciones tradicionales, ligadas a la cultura local pero asociadas a movimientos reivindicativos en el plano político durante la República, van a ser intervenidas por el franquismo para ilustrar la variedad y riqueza de nuestro folclore en clave regionalista, precisamente con el objetivo de frenar los separatismos. Esa intención banalizadora se proponía diluirlos en la pretendida “hermandad entre regiones” o en un “sano regionalismo” para mantenerlos bajo control dentro de una Patria – “una, grande y libre” –, siempre imaginada alrededor de Castilla, el reino desde el que Isabel la Católica había efectuado la reconquista expulsando a judíos y musulmanes a finales del siglo XV¹³.

Junto a la identidad político-territorial proyectada sobre la música, la danza y los trajes, hay que considerar al menos otros dos aspectos cruciales en la reinterpretación folclórica que la SF llevó a cabo: el género y la edad. Ambos aspectos están directamente relacionados con una nación que se imagina recién nacida de un eterno ciclo palingenésico y cuyas aspiraciones vitales y juveniles serían subrayadas a menudo en la retórica falangista.

Durante la primera etapa del franquismo los grupos de danza de la Sección Femenina solo podían estar formados por mujeres. La coeducación había sido abolida y por lo tanto era impensable reunir a jóvenes de ambos sexos para practicar los repertorios de bailes tradicionales, de forma que en la posguerra los únicos acompañantes masculinos de los conjuntos de danza eran unos pocos músicos. Desde 1957 algunas provincias iban incluyendo chicos tímidamente, pero fue en 1961 cuando comenzaron a sumarse de forma más generalizada los bailarines masculinos. Como bien señaló Estrella Casero, hasta ese momento se produjo una tergiversación de roles en las danzas tradicionales de pareja (hombre-mujer), que eran interpretadas por dos chicas vestidas como tales o por una vestida de mujer y otra de hombre, lo que indudablemente dio lugar a equívocos (E. Casero, 2000, pp. 19, 65, 97)¹⁴.

En efecto, todas las danzas de la exhibición de Medina de Campo en 1939 fueron ejecutadas por mujeres (con una sola excepción) y bastantes años más tarde la película *Ronda española*, dirigida por Ladislao Vajda en 1951 –una recreación

13. Es interesante el análisis de la incidencia del franquismo en la evolución de los *esbarts*, los grupos catalanes que desde principios del siglo XX y bajo la protección de la clase burguesa se venían dedicando a la investigación y la práctica de repertorios tradicionales de la cultura popular propia, y que a la altura de 1936 se integraba en un discurso nacionalista catalán. Véase R. Costa Solé (2005).

14. En todo caso, además de los grupos de la SF existían otros de Educación y Descanso que sí tenían hombres y, de hecho, hay algunas fotografías anteriores al año 1961 que presentan a jóvenes de ambos sexos bailando en el mismo grupo. Inspirada en la *Opera Nazionale Dopolavoro* de la Italia fascista y en la *Kraft durch Freude* de la Alemania nazi, la Obra Sindical Educación y Descanso organizaba diversas actividades recreativas y culturales para los *productores*. Por eso los grupos de baile de Educación y Descanso se componían generalmente de hombres y mujeres de clase obrera.

propagandística del viaje a Hispanoamérica realizado por una selección de Coros y Danzas en 1948-, presenta todavía únicamente a chicas falangistas actuando en los escenarios, acompañadas, eso sí, por algunos instrumentistas masculinos entrados en años¹⁵.

En segundo lugar, se modificó radicalmente la edad de los intérpretes. Las afiliadas podían ingresar en los grupos de Danza de la Sección Femenina a los 17 años, la edad en que las Flechas Azules pasaban a la SF (obviamente, antes podían haber formado parte de los grupos del Frente de Juventudes). En cuanto al límite final, las falangistas debían abandonarlos como máximo a los 28 años, si antes no habían contraído matrimonio. Se consideraba que pasada esa edad perdían agilidad y resistencia por lo que ya no aguantarían bien los viajes ni el ritmo de las actuaciones en concursos (desde 1942) y giras internacionales (desde 1948). En cambio, en las delegaciones locales y comarcales no se aplicaba ese estricto límite de edad porque los grupos de aldeas y pueblos, que funcionaban como alimentadores y repositorios de cultura tradicional, no solían viajar.

La Sección Femenina se apropió de los repertorios folclóricos y los trasladó del ámbito rural al urbano, de la plaza del pueblo y la romería a los escenarios de los teatros. Los pasos que las instructoras aprendían de los ancianos de ambos sexos rejuvenecían cuando se los enseñaban a las chicas de la ciudad, que eran quienes finalmente los interpretaban ante el público urbano, siempre en grupo¹⁶. En pocas palabras, la danza tradicional fue depurada, urbanizada, teatralizada, feminizada y rejuvenecida.

Es fácil observar que el uso simbólico del baile tradicional que se llevó a cabo bajo el régimen franquista implicaba una cadena de asociaciones y reducciones, trenzada sobre ideas muy presentes entre los sectores más conservadores de la sociedad española desde las últimas décadas del siglo XIX: la identificación del espíritu de la nación con el pueblo, su carácter esencialmente rural, la feminización de la tierra, las mujeres como transmisoras de los valores tradicionales, etc.

Ahora bien, el falangismo no trataba de difundir la cultura o de estudiar las manifestaciones populares con un interés científico o antropológico similar al de las *misiones pedagógicas* en tiempos de la República (véase el análisis compa-

15. Comentan algunos aspectos de esta película E. Casero (2000) y P. Amador Carretero (2003).

16. Cuando se hacían las inspecciones en los pueblos, la alcaldía convocaba a las personas de edad para que cantasen y bailasen con el fin de que las instructoras de la SF pudieran aprender esos repertorios, para lo cual estaban obligadas a repetir varias veces la misma canción o el mismo baile ya que no se utilizaban medios de grabación. Una antigua instructora de Madrid, Carmen Gordo, ha reconocido que al mirar el baile de los aldeanos ella se fijaba ya en el paso del más joven. *La Sección Femenina*, documental audiovisual dirigido por Javier Ortega, TVE y Multicanal, 2006. Sobre las transformaciones o invenciones de algunos repertorios por la SF véase, por ejemplo, el trabajo de S. Asensio Llamas (1998) que estudia el caso de las *camaraes* de Vinaroz.

rativo de M.^a A. Lizarazu de Mesa, 1996), ni tampoco de dar apoyo a unas prácticas culturales colectivas aceptadas como variables, flexibles y más o menos espontáneas. Muy al contrario, lo que hizo la Sección Femenina fue desplegar mecanismos de control y depuración sobre ese repertorio tradicional –del que se seleccionaba y autorizaba solo la parte conveniente–, fijar y uniformar las versiones e implantar una práctica masiva que aprovechaba el sistema de encuadramiento de la juventud, de clara impronta fascista, y el elevado poder de intervención con que contaba la organización gestionada por Pilar Primo de Rivera en los distintos espacios educativos de la población femenina.

3. LOS PROGRAMAS Y LAS PRÁCTICAS. VIRTUDES FORMATIVAS DEL ARTE POPULAR

Los bailes populares fueron una de las actividades fundamentales de cada provincia o núcleo urbano que contaba con Delegación de la SF. La recopilación de canciones y danzas folclóricas de España a partir de fuentes locales y su práctica y transmisión son aspectos que todavía no han sido estudiados de forma exhaustiva, aunque contamos con algunos trabajos importantes¹⁷. Poco a poco, y especialmente en la década de 1950, se fueron estableciendo o revisando normas con todo tipo de detalles relativos a la enseñanza, los ficheros y los concursos. Un estricto control irradiaba de la autoridad de la Delegada Nacional, canalizada en el caso que nos ocupa a través de la Regiduría Central de Cultura, para llegar a las provincias, las comarcas y las delegaciones locales.

Los documentos escritos de la SF insistirían una y otra vez en la necesidad de resucitar el folclore auténtico: “que se baile la danza puramente auténtica”, “que se baile con el traje auténtico”, “que la danza sea bailada con los instrumentos típicos, no con los modernos” (Y, 85, mar 1945). El programa colectivo de recuperación de lo popular buscaba austeridad, autenticidad, antigüedad y pureza. La organización dispuso que tanto la investigación como la enseñanza y la práctica de la música y de la danza tradicional se convirtieran en acciones patrióticas, auténticas *misiones* falangistas, porque se entendía que esas actividades contribuían a formar a la juventud y a elevar espiritualmente la nación.

Una reseña de la revista *Consigna*, dirigida a las maestras nacionalsindicalistas, explica en 1941 que la Regiduría de Cultura está realizando la idea de José Antonio Primo de Rivera a través de sus departamentos centrales (Escuelas de For-

17. En lo relativo a la danza, hay que destacar el ya citado libro de E. Casero (2000), derivado de su tesis doctoral *Women, Fascism and Dance, 1937-1977*, que fue leída en la Universidad de Surrey (Gran Bretaña) en 1998. De la misma autora, desgraciadamente fallecida, se pueden consultar otros dos trabajos (E. Casero, 1995 y 2001). Debo agradecer a Antonia Luengo Sojo que amablemente me haya permitido consultar su tesis doctoral inédita, *La actividad musical de la Sección Femenina*, leída en la Universitat de Barcelona en 1997.

mación y Bibliotecas, Música y Escuelas de Hogar, Escuelas de Formación laboral). En ese contexto, el contenido del Departamento de Música es el siguiente:

El objeto de este Departamento es resurgir los cantos y las danzas populares de España para hacer sentir a todas las mujeres la maravillosa belleza y variedad de nuestro folclore. De este modo la formación femenina tendrá un carácter alegre y en la bella confusión de las músicas regionales se conseguirá la unidad entre los hombres y entre las tierras de España. Este departamento se ocupa también de la selección de obras clásicas de teatro de fácil montaje, para que se representen en los pueblos y de esta manera se vaya educando el gusto artístico de las mujeres y los niños. (“Contenido del Departamento de Música”, *Consigna*, 3, 1941, 24).

La misma publicación recomienda a las maestras que hagan practicar en su escuela la gimnasia rítmica, ejercicios con acompañamiento musical dentro de los cuales son muy recomendables las danzas con coro, porque “al encanto del ritmo corporal agrega[n] el placer producido por la música y el que produce toda actividad corporal ejercitada por dos o más personas” (*Consigna*, 22, 1942, 17).

A la altura de 1943 los mecanismos de instrucción de las niñas falangistas estaban bien establecidos. Dolores Prados, redactora de *Consigna*, lo explica del siguiente modo:

¿Qué hemos hecho? Enseñar a las niñas a ser obedientes a una disciplina, obediencia que no humilla; antes al contrario, enaltece, porque esta disciplina está regida por los dos ideales que regulan la vida del individuo, la religión y la patria.

Esta disciplina impone a las niñas, no sólo la asistencia a las “Tardes de Enseñanza”, donde escuchan explicaciones de doctrinas religiosas y de formación nacionalsindicalista, sino que les impone también como obligación integrar el coro, el grupo de baile o de teatro, que, lejos de ser diversión, es un servicio más a la Falange[:] contribuir a la conservación de nuestros cantos y bailes populares.

En las Casas de Flechas reciben enseñanza en las clases de Cultura general, Costura e Idiomas, con las que completan su educación, y en las clases de Música, Dibujo y Pintura se inician en enseñanzas artísticas.

[...] Las de Escuelas de Arte, en proyecto, proporcionarán a las “flechas” medio de cultivar sus cualidades y aficiones, puestas ya de manifiesto en los 346 coros provinciales organizados, 196 grupos de baile y cinco de danza. (D. Prados, *Consigna*, 24, 1943, 16-17).

Más tarde los Coros y Danzas de las adultas serían definidos como grupos

formados por camaradas que se encuadran voluntariamente en este servicio, y a las que debe advertírseles, antes de inscribirse, deben cumplirlo, como todos los que se realizan en la Falange, con sentido de responsabilidad, espíritu y enten-

dimiento falangista (Libro de normas a seguir por las Regidurías Provinciales de Cultura en la promoción de la Música, ca. 1954, p. 31)¹⁸.

La cuestión es que en todos los niveles de la pedagogía (las “Tardes de Enseñanza” a cargo de las maestras, las “Casas de Flechas” dependientes del Departamento de Juventud y los “Coros y Danzas” organizados por la Sección Femenina) se debían aprovechar las virtudes formativas de la música y del baile tradicional, porque más allá de la experiencia individual placentera, fuera sonora o cinética, establecían ideales comunes, reforzaban la doctrina política y hacían comprender la historia, tres aspectos fundamentales para el nacionalismo franquista y su más específica versión falangista.

La experiencia obtenida confirmaba que la formación de grupos de baile y de coros no perjudicaba físicamente a las niñas –la preocupación eugenésica estaba siempre latente– ni interrumpía sus estudios o trabajos. Una vez demostrada la eficacia higiénica del canto y el baile, se confesaba decididamente la utilidad ideológica y política de estas prácticas:

Pues esto mismo que hacemos las Maestras en la Escuela lo hace el F. de J. [Frente de Juventudes] en sus “Casas de Flechas”, unir por medio de las voces las voluntades y los sentimientos y por medio de los bailes establecer comunidad de ideales y aspiraciones. Después de una lección de nacionalsindicalismo, un baile típico de una región apartada de su provincia hace a la niña más comprensiva la idea de hermandad, después de una charla de Historia de España, la canción popular transforma la idea en sensación, el pensamiento en sentimiento y la aridez de la explicación se hace decisivo estímulo. Por eso nuestras niñas cantan y queremos que sigan cantando y bailando en las “Tardes de Enseñanza”, sin alterar en modo alguno el horario de la Escuela, del Instituto o de la fábrica.

En vez de bailes impropios y canciones inadecuadas les enseñamos arte, porque es arte lo que necesitan sus almas; [...] en los Campamentos se hacen indispensables los coros y los bailes, porque el canto también es un lenguaje y el baile una elocuente mímica.

Se ha establecido un día en el año dedicado a la canción. Es este día el primero de abril, la juventud española saluda a su jefe nacional con canciones las más bellas y las más variadas; los niños están alegres y cantan, tienen fe en Dios y confianza en el Caudillo y manifiestan con júbilo la cooperación con que el Frente de Juventudes participa en la triunfal jornada del *Día de la Victoria*. (D. Prados, *Consigna*, 26, 1943, 25-26).

La SF siempre consideraría las virtudes de la educación física y el canto para conseguir un mayor vigor físico y espiritual en la juventud, como complemento

18. El ejemplar de esta fuente impresa que he consultado carece de portada. En el catálogo del Archivo Histórico Provincial de Asturias se le da el título descriptivo que menciono y por este motivo no lo escribo en letra cursiva.

a su formación moral y política. Además, esas dos actividades colectivas resultaban idóneas para fomentar la disciplina y la unidad, tal y como se indica en el *Plan de Formación de las Juventudes* editado en 1946 por la Delegación Nacional de la Sección Femenina.

4. NACIÓN, REGIÓN Y PROVINCIA. ESTRATEGIAS Y TENSIONES DE IDENTIDAD POLÍTICO-TERRITORIAL

En un párrafo que sería después repetido en numerosos documentos, Pilar Primo de Rivera se refirió en 1939 a la unidad nacional a través de la metáfora de un gigantesco coro. Según la Delegada Nacional, la unidad de España se conseguiría a través del nacionalsindicalismo, de la música y de la tierra. Es interesante observar que en su discurso las dos últimas son tratadas conjuntamente:

Y en cuanto a las otras dos cosas, cuando todos los españoles tengan metido [sic] dentro de sí las consignas de Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S., cuando los catalanes sepan cantar las canciones de Castilla, cuando en Castilla se conozcan también las sardanas y sepan que se toca el *cbistu*, cuando del cante andaluz se entienda toda la profundidad y toda la filosofía que tiene, en vez de conocerlos a través de los tabladillos zarzueleros; cuando las canciones de Galicia se conozcan en Levante, cuando se unan cincuenta o sesenta mil voces para cantar una misma canción, entonces sí que habremos conseguido la unidad entre los hombres y entre las tierras de España. Y lo que pasa con la música, pasa también con el campo, con la tierra; la tierra, que nos da el pan y el aceite, el vino y la miel. España estaría incompleta si se compusiera solamente del Norte o del Mediodía. Por eso son incompletos también los españoles que sólo se apegan a un pedazo de tierra.

(P. Primo de Rivera, ca. 1949, pp. 22-31).

Estas palabras pronunciadas por Pilar en el III Consejo Nacional de la SF, que se clausuró en Zamora en enero de 1939, muestran que, ante el presentimiento del final de la guerra, la organización quería empezar a programar los caminos y las acciones de paz. Por eso en aquel momento *todos los españoles* eran tanto los *nacionales* como los *rojos*¹⁹. Con esta ambiciosa metáfora de la unidad –*todos los españoles* interpretando la misma canción– Falange trasladaba a la música el concepto nivelador de nación que se difundiría por diversos medios propagandísticos y que, tal y como ha analizado M.-A. Barrachina (1998, pp. 207, 216), tra-

19. "España, en este momento está dividida en sus tierras y en sus hombres. Hay una parte de españoles que son los rojos y otros que no lo somos. Esto, naturalmente, tiene que ser una cosa transitoria, porque sería horrible que durara de generación en generación con odio perdurable" (P. Primo de Rivera, ca. 1949, p. 25).

taba de anular las diferencias y de obliterar los conflictos, tanto de orden político como de carácter social, regional o cultural.

Más concretamente, el primer proyecto de homogeneización musical absoluta dependía del modelo de *ultranacionalismo fascista* que dominó en el régimen hasta 1942 y ha sido analizado, entre otros, por I. Saz Campos (2003). Según los principios joseantonianos y otras posteriores formulaciones revolucionarias y radicales, España tendía a ser una “unidad de destino en lo universal”, por lo que debía desarrollar su impulso imperialista y conseguir un papel destacado en la Nueva Europa que preparaban las potencias del Eje²⁰.

Esto significaba, además, reformular las tradiciones en unos términos precisos, despojándolas del localismo (visión estrecha y equivocada de la misión patriótica) y apartándolas también del casticismo (entendido como decadencia de lo popular). En cuanto al primer punto es muy significativo el texto en que el fundador de Falange prevenía contra un patriotismo sensible o sensual – “no veamos en la Patria el arroyo y el césped, la canción y la gaita” – y defendía en cambio un anclaje intelectual, un proyecto de acción y de futuro, la patria como destino, como empresa: “la Patria es aquello que en el mundo configuró una empresa colectiva. Sin empresa no hay Patria, sin la fuerza de la fe en un destino común, todo se disuelve en comarcas nativas, en colores y sabores locales” (J. A. Primo de Rivera, “Patria. La gaita y la lira”, *FE.*, 2, 1934. Citado en A. del Río Cisneros, 1959, pp. 111-112).

El hecho de que Pilar Primo de Rivera recurriese a estas palabras de su hermano para cerrar su intervención en el ya mencionado III Consejo Nacional de la Sección Femenina celebrado en 1939 apoya la tesis de que en una primera fase la SF se propuso superar los localismos y anular cualquier resquicio de identidad regional en las canciones y en las danzas, practicando repetidamente el intercambio y la desterritorialización dentro de los límites nacionales.

En efecto, y aunque Primo de Rivera no lo recomendase exactamente así, parece demostrado que durante los primeros años de la posguerra las instructoras de Música o de Educación Física regresaban a su ciudad de origen enseñando las canciones y los bailes de otras regiones que aprendían en los cursos de formación. Una antigua instructora de la SF, Magüi de León, recuerda en sus memorias que en la Escuela de El Pardo, inaugurada en 1942, además de las enseñanzas de política, historia, floricultura, música o cocina, había clases prácticas en que las futuras instructoras se entrenaban para “dirigir tablas de gimnasia y conocer bailes y cantos regionales”. Y añade: “Ésta era la ocasión de intercambiar conocimientos entre nosotros: ‘Tú me enseñas la sardana y yo te enseño El Vito’” (M. de León, 2000, p. 30).

20. También se apuntaba ya que el imperio español podía extender su radio de acción hacia Hispanoamérica. En ambas direcciones serían enviados grupos de Coros y Danzas: a Alemania en 1942 como apoyo a la División Azul y a Hispanoamérica desde 1948.

Un informe realizado por el Departamento de Música en 1942 detalla las danzas que los conjuntos de cada provincia habían aprendido hasta entonces. En palabras de Estrella Casero, la relación de bailes “reafirma, de manera concluyente, la total falta de rigor que caracterizaba el trabajo de investigación folclórica de la organización” (2000, p. 101) porque los grupos estaban muy lejos de ceñirse al repertorio cercano. Por ejemplo, las jóvenes de Ávila bailaban solo dos danzas de la provincia y siete de regiones alejadas²¹. Tres años más tarde, en un concurso local los grupos madrileños interpretarán una “jota castellana del siglo XIV” y unas “seguidillas de Lavapiés” pero también otros bailes de procedencias diversas como la jota aragonesa, el vito andaluz o la muñeira gallega (Y, 89, jun 1945).

Frente a la consigna del intercambio y la homogeneización, una circular posterior de la SF va a insistir casi en lo contrario al recomendar que las canciones, los bailes y los trajes se arraiguen sólo en su propio ámbito regional y en su contexto local:

[...] nuestra labor folclórica la orientaréis desde ahora [...] en el sentido de arraigar las canciones y las danzas en su propio ambiente, o sea en el pueblo.

Para ello aprovecharéis las circunstancias de romerías, ferias, día del Patrono, etc., para que el grupo de coros y danzas de la Sección Femenina de cada pueblo baile en la plaza, y así se irán acostumbrando hasta llegar si fuera posible a establecerlo como costumbre para todos los domingos.

Bien entendido que esto sólo debe hacerse en los pueblos donde exista una tradición folclórica de bailes, canciones y trajes, porque si quisiéramos arraigarlo de una manera general en todos los pueblos, en vez de un bien haríamos un mal muy grande, porque resultaría una cosa artificial y postiza tan fuera del ambiente como los bailes modernos.

Por esta misma razón tendréis gran cuidado en que las camaradas bailen y canten sólo bailes y cantos de su propia región o comarca, porque la mezcla con los de otras regiones se presta al confusiónismo, y llegaría un momento en que no podríamos saber el origen de cada uno de ellos, además de que, como os digo anteriormente, estaría totalmente fuera de ambiente y del carácter de la región.

(“El auténtico folclore español”, Y, 95-96, dic 1945-ene 1946).

El historiador Suárez Fernández apunta la posible influencia de Menéndez Pidal en estas directrices que priorizaban la seriedad en la investigación, recordando que se trataba de *descubrir* lo auténtico y no de *inventar* (L. Suárez Fernández, 1993, p. 215). Pero había probablemente otras razones de fondo para este cambio de estrategia en cuanto a la identidad regional. El ultranacionalismo imperialista y fascista perdió poder después de 1942 y desde entonces se afianzó el nacionalcatolicismo. Este otro nacionalismo posfascista y reaccionario, enraizado en el pen-

21. Valencia (las valencianas), Andalucía (el vito, los fandanguillos, las malagueñas, zambra), Cataluña (la sardana) y Galicia (la muñeira).

samiento de Menéndez Pelayo, se refleja ya en la intervención que José Luis de Arrese hizo en el VI Consejo de la SF, celebrado en enero de 1942, donde formuló un discurso más católico que revolucionario. Tal y como apunta Saz, pronto la palingenesia nacional se transforma en palingenesia católica y en la reafirmación de este segundo nacionalismo emergerá una vez más el viejo problema regional.

Se empezó a afirmar que España no era solo Madrid y el centralismo y la unidad pasaron a ser conceptos antagónicos. A la nación entendida como suma de regiones contribuiría la triunfal acogida que Barcelona dispensó a Franco a principios de 1942, un viaje en cuyo transcurso el entusiasmo popular se interpretó como un signo muy positivo para el Caudillo. Entonces el diario *Arriba*, órgano oficial de Falange, publicó algunos artículos en los que criticaba el mito-ciudad o el mito-región centralista y afirmaba que “España es Castilla, como es Cataluña”²².

No obstante, se trataba siempre de un regionalismo “bien entendido” que no pusiera en peligro la unidad. Desde el ámbito científico de la Geografía se ha observado que, una vez neutralizados los componentes ideológicos y políticos regionales, hasta bien avanzada la década de 1950 el discurso sobre la región sólo sobrevivió en la enseñanza, en la investigación académica “y en determinadas manifestaciones folclóricas, consentidas o incluso promovidas deliberadamente por el régimen con intención banalizadora” (J. García Álvarez, 2002, p. 356).

Así, igual que los libros de texto aludían a las regiones naturales (y no a las históricas), para conseguir el efecto deseado era importante presentar estos elementos tradicionales como un fenómeno natural. De hecho, las asociaciones de la música y el baile con la tierra fueron muy frecuentes en los años cuarenta y se llegó a hablar incluso de ellos como fenómenos vegetales. Una publicación de la SF afirmará en 1946 que los concursos de Coros y Danzas han ido despertando en España “un gran entusiasmo por esta riqueza espiritual que nace de la tierra como una bellísima planta” (*Y*, 95-96, dic 1945-ene 1946).

Eliminando por completo los estatutos de autonomía, el gobierno de Franco implantó un modelo administrativo de corte napoleónico, decididamente centralista y uniforme, que potenciaba los municipios y las provincias, ligados al poder central mediante rígidas relaciones jerárquicas. Todo ello en detrimento de las regiones, que podían ser un “factor de disgregación y desgarramiento de la Patria”. Por eso la región no cobrará protagonismo hasta los años sesenta cuando pase de nuevo al primer plano, pero ya en clave teleológica (y no fenomenológica), desde un concepto funcional que, según muestran algunos estudios, pretendía ser operativo en lo administrativo, resolver las desigualdades de desarrollo económico y permitir la modernización del país (C. Garrido López, 2001, pp. 111-113).

22. *Arriba*, 3 de febrero de 1942. Citado por I. Saz Campos (2003, p. 334).

Nos encontramos entonces con la situación peculiar de que entre la Segunda República y los Planes de Desarrollo de los años sesenta, el territorio español se organizó en municipios, provincias y regiones, pero éstas quedaron vacías de contenido porque de ningún modo intervenían en la administración del poder y tampoco se quería admitir el regionalismo como conciencia de una realidad social diferenciada. Para darles sentido y fomentar los sentimientos de hermandad entre ellas se reforzarían algunas manifestaciones culturales y esto explica la floración de *bailes regionales* durante aquellos años.

El *Plan de Formación de las Juventudes* publicado en 1946 por la Delegación Nacional de la SF detalla las actividades que la organización llevaba a cabo en las escuelas y preventorios (establecimientos sanitarios en los que se internaba a determinados enfermos), en las tardes de enseñanza, en los albergues y en los cursos. Entre los contenidos de enseñanza general que se impartían en las Casas de Flechas para la “formación de la masa”, las enseñanzas de Geografía correspondientes al nivel de tercer grado incluyen algunos epígrafes relacionados con las regiones, entendidas prioritariamente con criterios naturales²³.

Además, según la misma fuente, las regiones se enseñaban a las niñas con ayuda de las canciones. Al referirse a las actividades de las Tardes de enseñanza dirigidas a las Margaritas (las niñas de 7 a 10 años), se dice que la lección semanal de música ha de distribuirse en canciones populares infantiles, himnos, música religiosa sencilla y bailes rítmicos y que en una lección teórica mensual se les explicarían durante quince minutos las canciones que hubieran aprendido y el “lugar de procedencia de las mismas, hablándoles de España y sus regiones de un modo alegre y sencillo”. Con las Flechas (de 11 a 14 años) establece igualmente el *Plan de Formación* que “se hará un estudio de las regiones de España por medio de las canciones populares” (pp. 100-101).

En los años cincuenta la normativa de la SF se hizo más rígida y en lugar de manejar el concepto de región, el ámbito identitario se estrechó a la provincia. Además, ya no se trataba de simples recomendaciones sino de imposiciones y prohibiciones tajantes, con amenaza de sanción para las responsables de un albergue de verano, por ejemplo, en el que las niñas hubieran practicado bailes ajenos a su provincia de origen. La Instructora especializada no sólo no debía enseñar los bailes indiscriminadamente sino que estaba obligada a impedir los intercambios espontáneos de danzas entre las niñas de diversos lugares (Libro de normas, ca. 1954, p. 45).

23. “España.- Situación geográfica.- Las grandes regiones españolas.- La región central.- Provincias que comprende.- La región septentrional: ríos, relieve.- Provincias.- Carácter de sus habitantes.- El valle del Ebro.- Límites y provincias.- Riquezas naturales.- La región catalana.- La región levantina.- Región meridional.- La región insular.- Baleares y Canarias.- Posesiones españolas” (Delegación Nacional de la Sección Femenina, *Plan de Formación de las Juventudes*, 1946, pp. 148-149).

Es importante observar que estas prohibiciones se hicieron explícitas sobre los bailes pero no en cuanto a las canciones. Sea como fuere, a partir de un determinado momento tanto las Margaritas como las Flechas y las adultas de la Sección Femenina, es decir, las niñas y mujeres de todas las edades afiliadas o encuadradas en Falange, fueron condenadas a practicar exclusivamente los bailes de su provincia y a ser solo espectadoras de los demás.

En cuanto a los Coros y Danzas, la normativa especificará con claridad que tanto los grupos de danza de categoría provincial como los locales debían acatar esa prohibición de interpretar bailes de otras provincias, salvo en casos especiales que autorizase la Regiduría Central de Cultura. El deseo de recuperar la autenticidad se concretaba una vez más en la idea de recontextualizar y reterritorializar. Así se subraya:

Nuestra labor folclórica tenemos ante todo que orientarla en el sentido de arraigar las canciones y danzas *en su propio ambiente*, o sea en el pueblo, tratando de conseguir que éste vuelva a utilizar para las romerías sus trajes tradicionales, a interpretar siempre sus bailes y canciones populares.

[...] no debe olvidarse que cada provincia únicamente podrá interpretar las danzas auténticamente consideradas como suyas (Libro de normas, ca. 1954, p. 34).

La Regiduría de Cultura trataba de explicar los motivos de esta identidad territorial. En primer lugar, evitar “confusionismos, ya que una danza podría arraigar en otra provincia más que en la suya propia y llegaría un momento en que no podríamos situar el origen de cada una de ellas”. Además, según el Libro de normas, las instructoras nunca podrían interpretar bien las danzas ajenas “ya que cada región tiene temperamentos y características netamente propias y muy distintas y marcadas” (p. 151).

* * *

La transmisión y la resignificación de los bailes regionales en la posguerra se efectuó de acuerdo con las tensiones entre nación, región y provincia perfiladas a lo largo del tiempo. No obstante, en líneas generales el franquismo mantuvo de forma bastante estable una idea esencialista de nación, en tanto que entidad original y eterna, apoyada en el mito campesino, en las raíces agrarias y en la idealización de la vida preindustrial. Frente al estilo heroico asociado al Estado y su ejercicio de poder, el regionalismo se convirtió en un elemento estético y emocional que, a través de su folclorización, presentaba una imagen bucólica de la nación-pueblo (véase C. Ortiz, 1999).

A la vez que se diseñaba una historia oficial a medida, los grandes héroes, lugares y personajes históricos –Covadonga, El Cid, los Reyes Católicos– se ensalzaban y se convertían en modelos. Mientras tanto, la representación de la tierra, el ambiente natural y las labores artesanales se vieron relegadas a las esferas femeninas y a ese mismo espacio fueron a parar la música y la danza tradicionales. En esa feminización está implícita una secuencia que ligaba mujer-cuerpo-naturaleza-tierra-región y nación.

Dentro del contexto descrito, la potencia icónica de los bailes fue explotada muy intensamente ya que en ellos la referencia musical se veía complementada con la presentación corporal y el uso de los trajes y de los peinados y aderezos -cuyo estudio y supervisión era competencia de la Instructora del Grupo de Danza- ayudaba a acentuar sus connotaciones identitarias²⁴. Es significativo comprobar que a partir de 1945 el número de grupos coreográficos que participa en los concursos nacionales será ya siempre superior al de los coros y que andando el tiempo los grupos de danza y los mixtos (de coro y danza) actuaron en muchas más ocasiones que los grupos solamente vocales, tanto dentro como fuera de España. Al decir de los Mandos de la SE, el baile era una de las actividades preferidas de las jóvenes afiliadas:

La formación de estos grupos [de Danza] es, en cierto sentido, más fácil que la de los Coros, porque a las camaradas jóvenes, que son quienes deben constituir éstos, les gusta en general más la danza que el canto, y tienen también el aliciente de los viajes por la Península y el extranjero, más fáciles de realizar con estos grupos, por ser menos numerosos. (Libro de normas, ca. 1954, p. 31).

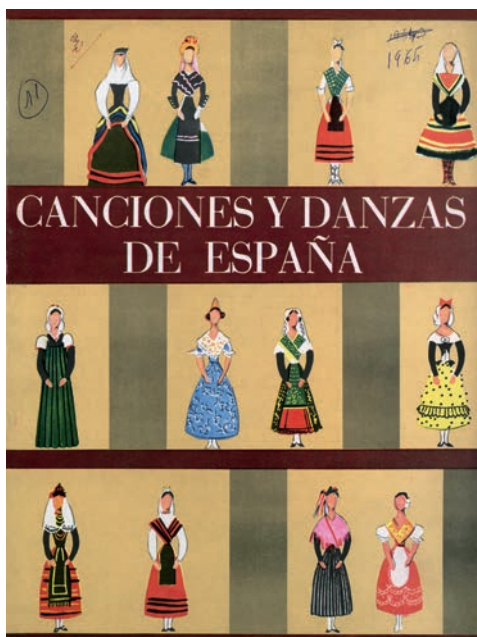


Figura 1. Imagen del Programa de *Canciones y danzas* de 1965 conservado en la Academia de la Historia.

24. En ocasiones especiales los coros también actuaban con trajes regionales, pero habitualmente las niñas y las jóvenes cantaban con el uniforme falangista.



Figura 2. Imagen del Programa de *Canciones y danzas* de 1965 conservado en la Academia de la Historia.



Figura 3. Imagen del Programa de *Canciones y danzas* de 1965 conservado en la Academia de la Historia.



Figura 4. Fotografía de Y, Revista de la mujer nacional sindicalista, diciembre 1938.

En paralelo a la fórmula competitiva de los concursos, que servía para llenar el país durante meses de bailes espectaculares (en sucesivas fases locales, provinciales, regionales o de sector), la danza tradicional formó parte de la experiencia cotidiana de los miles de mujeres que desde niñas aprendieron a bailar con la Sección Femenina, en las escuelas, en los institutos, en las Casas de Flechas, en las Hermandades de la Ciudad y el Campo, en los cursos de formación para mujeres trabajadoras, en los albergues de verano, en los preventorios, e incluso en los ámbitos rurales cuando se instalaban en ellos las *cátedras ambulantes* y las instructoras hacían practicar en la plaza las danzas del lugar.

Por incompleto que sea aún nuestro recorrido, el acercamiento a las prácticas de la danza en la posguerra permite resignificarlas a la luz de conceptos como “el modo de ser” falangista, la patria española, el “sano regionalismo” y la unidad nacionalsindicalista. La *bellísima planta* de la tradición reinventada se extendió como una hiedra en los espacios femeninos de la España nacional y podemos apreciar que fue un vehículo muy útil para la interiorización de la identidad y para la afirmación nacionalista. Sin duda, algo más que la cara festiva y alegre de una larga dictadura.

BIBLIOGRAFÍA

Alcaraz, Juan de: “El arte musical en la nueva España. La Falange quiere que se cante bien”, *Fotos*, semanario nacionalsindicalista, 27-1-1940.

- Amador Carretero, P.: "La mujer es el mensaje. Los Coros y Danzas de Sección Femenina en Hispanoamérica", *Feminismo/s*, 2 (2003), 101-120.
- Asensio Llamas, S.: "Las instituciones o la construcción de realidades a través de la música", en Pelinski, R. y V. Torrent Centelles (coords.): *Actas del III Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología*, [Sabadell]: La mà de guido, 1998, pp. 241-259.
- "Bailes y canciones populares", *Y*, 17 (junio de 1939).
- Barrachina, M.-A.: *Propagande et culture dans l'Espagne franquiste 1936-1945*, Grenoble: ELLUG, 1998.
- Billig, M.: *Banal Nationalism*, London: Sage, 1995.
- Blasco Herranz, I.: *Armas femeninas para la contrarrevolución: la Sección Femenina en Aragón (1936-1950)*, Málaga: Universidad de Málaga, 1999.
- Bohigas, F.: "Educación Física", *Consigna*, año II, 22 (1942), 15-18.
- Casero, E.: "Los Coros y Danzas de la Sección Femenina: teoría y práctica", *Cairón*, 1 (1995), 65-71.
- Casero, E.: *La España que bailó con Franco. Coros y Danzas de Sección Femenina*, Madrid: Nuevas Estructuras, 2000.
- Casero, E.: "Mujer, Folclore y Danza. Posibilidades para su manipulación política (1937-1977)", en Lolo, B. (ed.): *Campos interdisciplinarios de la Musicología*, Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2001, vol. I, pp. 267-278.
- "Comienza el IV Concurso Nacional de Coros y Danzas", *Y*, 89 (junio de 1945).
- Consigna*, I, 1 (1940), 5, 8, 10, 11, 15.
- Consigna*, II, 22 (1942), 17.
- "Contenido del Departamento de Música", *Consigna*, I, 3 (1941), 24.
- Costa Solé, R.: *Cien años de esbarts. Orígenes y desarrollo del proceso de folclorización de la danza popular en Catalunya*, Ciudad Real: CIOFF-España, 2005.
- Delegación Nacional de la Sección Femenina: *Plan de Formación de las Juventudes*, Madrid: Afrodiseo Aguado, 1946.
- "El auténtico folclore español", *Y*, 95-96 (dic 1945-ene 1946).
- García Álvarez, J.: *Provincias, regiones y comunidades autónomas. La formación del mapa político de España*, [Madrid]: Temas del Senado, 2002.
- Garrido López, C.: "El regionalismo 'funcional' del Régimen de Franco", *Revista de estudios políticos*, 115 (2002), 111-128.
- Gómez Cuesta, C.: *Mujeres en penumbra. Trayectoria y alcance de la Sección Femenina en Valladolid (1939-1959)*, Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2004.
- Hedetoft, U.: *Signs of Nations: Studies in the Political Semiotics of Self and Other in Contemporary European Nationalism*, Aldershot, etc.: Dartmouth Pub. Company, 1995.

- Jarne, A.: *La Secció Femenina a Lleida*, Lleida: Pagès Editors, 1991.
- “La gran Concentración Femenina de Medina del Campo”, *Y*, 17 (junio de 1939).
- León, M. de: *Las voces del silencio. Memorias de una instructora de Juventudes de la Sección Femenina*, Madrid: ed. a cargo de la autora, 2000.
- Libro de normas a seguir por las Regidurías Provinciales de Cultura en la promoción de la Música, ca. 1954.
- Lizarazu de Mesa, M.^a A.: “En torno al folclore musical y su utilización. El caso de las misiones pedagógicas y la Sección Femenina”, *Anuario Musical*, 51 (1996), pp. 233-245.
- Martínez del Fresno, B.: “El pensamiento nacionalista en el ámbito madrileño (1900-1936). Fundamentos y paradojas”, en Casares, E. y C. Villanueva (coords.): *De Musica Hispana et Aliis*, Universidade de Santiago de Compostela, 1990, vol. II, pp. 351-397.
- Martínez del Fresno, B.: “Realidades y máscaras en la música de la posguerra”, en Henares Cuéllar, I., M.^a I. Cabrera y G. Pérez Zalduondo (eds.): *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*, Universidad de Granada, 2001, vol. II, pp. 31-82.
- Martínez del Fresno, B.: “*Questa ricchezza spirituale che nasce dalla terra...* La Sezione Femminile della Falange e il suo intervento nella memoria collettiva della danza nel dopoguerra”, en Franco, S. y M. Nordera (eds.): *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, Torino: Utet Libreria, 2010 (2010a), pp. 305-317.
- Martínez del Fresno, B.: “La Sección Femenina de Falange y su relación con los países amigos. Música, danza y política exterior durante la guerra y el primer franquismo (1937-1943)”, en Pérez Zalduondo, G. y M.^a I. Cabrera (eds.): *Cruces de caminos: intercambios musicales y artísticos en Europa durante la primera mitad del siglo XX*, Universidad de Granada, 2010 (2010b), pp. 305-406.
- Mir, C. (ed.): *Jóvenes y dictaduras de entreguerras. Propaganda, doctrina y encuadramiento: Italia, Alemania, Japón, Portugal y España*, Lleida: Editorial Milenio, 2007.
- “Normas y orientaciones del Concurso de Coros y Danzas”, *Y*, 85 (marzo de 1945).
- Ortiz, C.: “The Uses of Folklore by the Franco Regime”, *The Journal of American Folklore*, 112, 446 (1999), 479-496.
- Pérez Moreno, H. M.: *Una escuela viajera. La Cátedra Ambulante de la Sección Femenina de Huelva (1956-1977)*, Huelva: Diputación de Huelva, 2004.
- Pérez Zalduondo, G.: “Continuidades y rupturas en la música española durante el primer franquismo”, en Suárez-Pajares, J. (ed.): *Joaquín Rodrigo y la música de los años cuarenta*, Valladolid: SITEM-Glares, 2005, pp. 57-78.
- Prados, D.: “Frente de Juventudes. Resumen del año”, *Consigna*, III, 24 (1943), 16-17.

- Prados, D.: “Frente de Juventudes. Coros y grupos de baile”, *Consigna*, III, 26 (1943), 25-26.
- Primo de Rivera, P.: *Discursos, Circulares, Escritos*, Madrid: Sección Femenina de FET y de las JONS [Gráficas Afrodísio Aguado], ca. 1949.
- Primo de Rivera, P.: *Recuerdos de una vida*, 3.^a ed., Madrid, Dyrsa, 1983.
- Ramos López, P.: *Feminismo y música. Introducción crítica*, Madrid: Narcea, 2003.
- Rebollo Mesas, M.^a P.: *El servicio social en la mujer en la provincia de Huesca (1937-1978)*, Zaragoza: Gobierno de Aragón, 2003.
- Richmond, K.: *Las mujeres en el fascismo español. La Sección Femenina de la Falange, 1934-1959*, Madrid: Alianza Editorial, 2004.
- Río Cisneros, A. del (ed.): *Textos de Doctrina Política: J.A. Primo de Rivera. Obras Completas (edición cronológica)*, Madrid: FET de las JONS, 1959.
- Rodríguez López, S.: *El patio de la cárcel. La Sección Femenina de FETJONS en Almería (1937-1977)*, Sevilla: Fundación Centro de Estudios Andaluces, 2010.
- Rosa, A., G. Belelli y D. Bakhurst: “Representaciones del pasado, cultura personal e identidad nacional”, en Rosa, A., G. Belelli y D. Bakhurst (eds.): *Memoria colectiva e identidad nacional*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2000, pp. 41-87.
- Sáez Marín, J.: *El Frente de Juventudes. Política de juventud en la España de la postguerra (1937-1960)*, Madrid: Siglo XXI, 1988.
- Sánchez López, R.: *Entre la importancia y la irrelevancia. Sección Femenina: de la República a la Transición*, Murcia: Editora Regional, 2007.
- Saz Campos, I.: *España contra España. Los nacionalismos franquistas*, Madrid: Marcial Pons, 2003.
- Suárez Fernández, L.: *Crónica de la Sección Femenina y su tiempo*, 2.^a ed., Madrid, Asociación Nueva Andadura, 1993.

MÚSICA NACIONAL DE CATEGORÍA UNIVERSAL: CATALANISMO, MODERNIDAD Y FOLCLORE EN EL IDEARIO ESTÉTICO DE ROBERTO GERHARD TRAS EL MAGISTERIO SCHÖNBERGUIANO (1929-31)

Diego Alonso Tomás
Universidad de La Rioja

A finales de 1929 volví a Barcelona e inmediatamente conseguí una ~~actuación~~ concierto con mis obras en la por usted bien conocida [Asociación de] “Música de Cámara”. Fue todo un éxito y desencadenó un gran escándalo en la prensa, a favor o en contra de la música moderna. La mayoría me encontraron, evidentemente, demasiado radical. Pero incluso los más negativos ~~tienen un gran respeto~~ aceptan siempre mi técnica, por la cual muestran al parecer un gran respeto. Una pequeña minoría me proclamó el hombre del progreso y fui muy respaldado moralmente por artistas, literatos y ~~gente de la universidad~~ médicos principalmente¹.

1. “Ich kehrte [unles.] Ende 1929 nach Barcelona zurück und bekam gleich eine ~~Aufführung~~ Konzert in den Ihnen wohlbekante “Musica de Camera” mit eigenen Werken im Program. Es war ein grosser Erfolg und zog nach sich einen grossen Wirbel in der Presse, für oder gegen die moderne Musik. Die meisten fanden mich natürlich zu radikal. Aber selbst die am stärksten ablehnenden ~~haben einen grossen Respekt~~ lassen [immer?] meiner Technik gelten, vor der sie scheinbar einer grosse Respekt haben. Eine kleine Minorität hat mich hingegen als den Mann des Fortschritts ausgerufen, und ich wurde von den Leuten, hauptsächlich Künstler, Literaten und ~~Universitätsleute~~ Ärzte moralisch sehr unterstützt.” El manuscrito del borrador se conserva en el Institut d’Estudis Vallencs (Sig. 14.02.02, pp. 27, 39, 33, 35, 42). Aunque no está fechado, por el contenido puede datarse hacia 1932. Hasta donde sabemos la carta original, si es que llegó a enviarse, no se conserva. (Excepto cuando se indique lo contrario, la traducción de los textos es mía. Por cuestiones de espacio, aporto en nota al pie el fragmento en su idioma original únicamente cuando éste es inédito o no está accesible en la red (ARCA). Agradezco a Kai Eiermann y David Mar su ayuda en las tareas de traducción del alemán y el catalán respectivamente. También quiero expresar mi agradecimiento a todos los compañeros que han leído los borradores de este artículo. Sus comentarios, en especial los de Leticia Sánchez de Andrés, han sido esenciales para conseguir enfocar mi estudio de forma más concisa y coherente.

De esta manera recordaba Roberto Gerhard –en el borrador de una carta a Arnold Schönberg– la reacción del público barcelonés tras el concierto monográfico en el que había presentado su obra más reciente tras sus estudios en Viena y Berlín. El “escándalo” no sólo estuvo motivado por la inaudita propuesta musical sino por algunas de sus declaraciones previas y posteriores al concierto. Aunque los protagonistas de la polémica fueron Lluís Millet y Roberto Gerhard, los aspectos discutidos comprometieron a gran parte de la crítica y de los músicos catalanes. En los años sucesivos, desde su columna en el semanario *Mirador*, Gerhard seguiría defendiendo un ideario estético que chocaba en muchos sentidos tanto con el de los compositores del *Orfeó Català* como con las convicciones estéticas de la mayoría de sus compañeros de generación.

A pesar de constituir un corpus documental de excepcional valor para la comprensión de la música catalana de los años treinta, aquellos discursos no han recibido hasta el momento la atención que merecen. Por ello, el presente artículo intenta analizarlos desde tres perspectivas. Por un lado como parte de un debate –remontable hasta el siglo anterior y repetido, con variantes, en la mayoría de naciones europeas– en el que se discutía hasta la saciedad la fórmula para conseguir una música auténticamente nacional que tuviera a la vez un alcance internacional. Por otro, como resultado de la tensa convivencia entre ciertas estéticas románticas

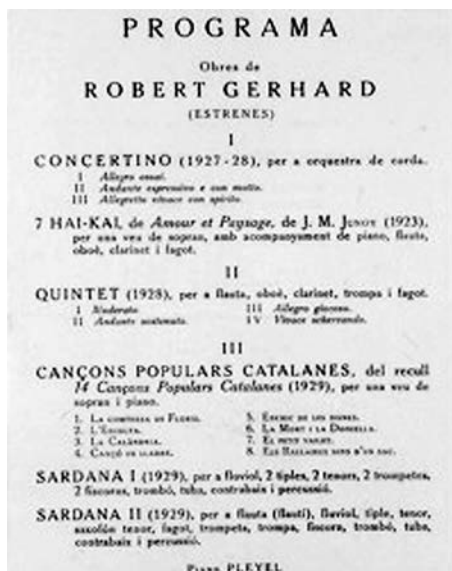


Figura 1. Programa de la Sessió Robert Gerhard (22-12-1929).



Figura 2. La Sessió R. Gerhard vista per Joaquim Renart.

-que pervivían en España todavía a principios de aquella década- y las nuevas propuestas de los compositores jóvenes. Por último, como introducción en nuestro país de algunas ideas estéticas muy cercanas al pensamiento schönberguiano, en especial aquellas que discutían acaloradamente la validez estética del llamado “neoclasicismo”.

RECETAS NACIONALES E INTERESES DESINTERESADOS

La primera chispa de la polémica entre Gerhard y Millet había saltado ya en la semanas previas al concierto. En una entrevista en *La Publicitat* el joven músico recordaba su primera clase con Schönberg y rechazaba rotundamente el “nacionalismo musical”:

[Schönberg] Me preguntó, entre muchas otras cosas, si era partidario del nacionalismo musical. Yo respondí que no. No creo en el folclore como receta de música nacional. El folclore me interesa como una cosa aparte, ‘per se’, pero sin ‘intenciones’. Es un interés desinteresado, si me permitís la expresión². [...]

[Francia, Rusia e Italia] tienen una música nacional porque cuentan con unos cuantos siglos ricos en personalidades musicales de categoría, en cuyas obras las características del espíritu racial han encontrado inevitablemente una plasmación. Se ha llegado a ello por ley natural, porque no podía ser de otra manera. La caracterización nacionalista es como la manifestación de la originalidad, pongamos por caso: se impone por ella misma. Si un artista no posee originalidad, es bien inútil que se esfuerce en buscarla. Sin embargo, el que tiene esta cualidad la exteriorizará siempre, aunque no se lo proponga. Recuerdo que, a propósito de este tema, Schoenberg me dijo: ‘En Cataluña tendréis una música nacional el día que podáis contar con una serie de compositores de categoría universal’ (Girasol, 1929).

Con estas declaraciones, Gerhard negaba implícitamente el ideario estético del grupo de compositores vinculados al *Orfeó Català*. Sus integrantes -entre veinte y treinta años mayores que él- defendían todavía en esta época un nacionalismo de cuño decimonónico y romántico, según el cual la música popular autóctona y el canto comunitario (coral) constituían los principales instrumentos de identificación nacional. Tras su vuelta de Centroeuropa, Gerhard encontraba inadmisibles la influencia que aquellas propuestas continuaban ejerciendo

2. Uno de los primeros músicos catalanes en abogar por este empleo de material folclórico “sin intenciones” nacionalistas fue Jaume Pahissa. Tras el estreno de su ópera *Marianela*, en 1923, se le criticó duramente desde la *Revista Musical Catalana* que no hubiera situado la acción en Cataluña pero aún más que, habiendo elegido Asturias como escenario del drama, no hubiese utilizado material folclórico de aquella región sino de Cataluña. El autor respondía a estas críticas en términos sorprendentemente muy similares a los de Gerhard: “No tenemos que recurrir a la melodía popular [...] para hacer música catalana. [...] [La canción catalana] La pongo *sin* ninguna *intención*, sólo porque es bella y porque me parece oportuna en la escena”. La cursiva es mía. (Cit. en J. Rabaseda, 2006, pp. 331-2).

en los compositores jóvenes. En su crítica al ducentésimo concierto de la Orquesta Pau Casals, por ejemplo, mostraba su descontento al constatar que, a pesar de la calidad de sus propuestas, los músicos de su generación –Baltasar Samper, Eduard Toldrà y Ricard Lamote de Grignon– todavía estaban “dominados” por un “poético regionalismo tradicional, cultivado [...] con una técnica primitiva, no exenta de truculencias”³ (Gerhard, 1930g).

Para Gerhard tan sólo había una alternativa a ese trasnochado “regionalismo” musical: la adopción por parte de los compositores catalanes de las técnicas compositivas más recientes del ámbito europeo. En su respetuosa, pero casi desafiante, respuesta a las críticas de Millet incidía de nuevo en esta reivindicación:

Hoy, que asistimos con las obras de Schoenberg al renacimiento de aquel inmortal espíritu contrapuntístico, no es de extrañar que ya no pueda seducirnos la poética idea de un *pairalisme* folclórico particular⁴. Es otro nuestro tiempo. Dejadme, pues, que os conteste, noble maestro Millet, con aquel canto simbólico con el que, a través de los siglos, músicos belgas, flamencos, franceses, alemanes, ingleses, italianos e ibéricos se confesaban hermanos, hermanos de esta vasta hermandad internacional que se llamaba ‘escuela neerlandesa’ [...]. ¿No lo oís, maestro, venido del final de los tiempos aquel viejo *cantus firmus* que vuelve a hacerse oír en la cuna de la sociedad naciente de los nuevos tiempos? ¿No lo oís? ...*l’homme, l’homme, l’homme armé...* (Gerhard 1930e).

3. El concierto se celebró dos semanas después del de Gerhard. El programa estuvo conformado únicamente por obras de compositores del área catalana (Samper: *Suite de Canciones y danzas de la isla de Mallorca*; Vives: *La Villana*, interludio del acto tercero; Ricard Lamote de Grignon: *Boïres*, impresión sinfónica (estreno); Toldrà: *La damnació del Comte Arnau*, impresión lírica; Garreta: *Pastoral*, poema sinfónico; Zamacois: *La sega*, cuadro sinfónico). Nótese la abundancia de “impresiones” y poemas/cuadros sinfónicos todavía en 1930. Debemos tener en cuenta que la denominada generación “modernista” constituía todavía en estos años el sector oficial de la música catalana. Millet, Vives, Nicolau, Morera, etc. continuaban ejerciendo una importante influencia en cuestiones de tipo estético a través de la crítica y la divulgación musical (*Revista Musical Catalana*, discursos, conferencias, etc.), la formación de los músicos (Conservatorio y la Escuela Municipal de Música) o la programación en los auditorios importantes (como el Palau).

4. *Pairalisme* significa literalmente “perteneciente a los padres”. Se trata de un neologismo aparecido en las primeras décadas del siglo XX y cargado de implicaciones ideológicas. En un principio fue utilizado para describir una concepción de la sociedad catalana respetuosa con la familia y las costumbres tradicionales de la nación. Más adelante –especialmente a partir de mediados de los años veinte– los artistas e intelectuales jóvenes comenzaron a emplearlo despectivamente para criticar el conservadurismo y provincianismo de la cultura catalana. Desde *La Revista Musical Catalana* –órgano del *Orfeo*– se quejaban de estos “ataques” todavía en 1934: “Pretexto de su amor por unas ideas estéticas ultramodernas, [los “sectores vanguardistas”] encuentran arcaico y *demodée* nuestro canto y el culto que se rinde al arte popular de nuestra tierra y a la obra de sus compositores, y tildan de *pairalisme* y folclorismo, en tono peyorativo, todas aquellas cosas que nos traen resonancias pretéritas y el sabor a pan de casa.” (“Memòria O. C. 1934”, *Revista musical catalana*, nº 375 març 1935, p. 112; cit. en M. Narváez Ferri, 2005, p. 845). Sobre el concepto de *pairalisme* en relación a cuestiones nacionalistas pueden consultarse: Congost 1998; Prat 1989 o Llobera 2004, pp. 50 y ss.

Para Millet, sin embargo, esas ansias de universalidad para la música catalana tan sólo traerían consigo la pérdida de su idiosincrasia nacional. Los nuevos modelos musicales europeos no eran más que excentricidades pasajeras y superficiales que nada tenían que ver con el verdadero espíritu catalán. Además, la universalidad de la música constituía una especie de absurda entelequia pues si lo universal lo incluía “todo”, “nada” podía ser definido con ese atributo:

¡Música universal, música universal! ¿Qué quiere decir eso? No hay nada universal y todo lo es. Un árbol es hijo de su terreno, y cuanto más arraigue en la tierra más arriba subirá las ramas, y así de más lejos se avistará su lozanía. La esencia del arte se encuentra en la espontaneidad. Creedme. En vuestra propia experiencia lo encontraréis. Y la canción del pueblo, en su humildad, nos trae el frescor de nuestra propia naturaleza y nos rehace y nos hace reaccionar contra el desvío [*enguèrxament*] de los sistemas y modas que nos distraen y nos privan de dar la flor de nuestro espíritu, que es la expresión artística verdadera (Millet 1930b).

A partir de la segunda década del siglo, esta visión –típicamente romántica⁵– de un catalanismo musical ajeno a Europa fue fuertemente rechazada por un buen número de compositores jóvenes. Sin embargo, no todos coincidían en la fórmula para alcanzar esa ansiada “universalidad” para la música catalana. Mientras la gran mayoría proponía un camino similar al de la moderna música francesa, Gerhard defendía –prácticamente en solitario– la estética de su último maestro. En su opinión, Schönberg constituía “indiscutiblemente la figura de mayor magnitud de la música contemporánea”, el cual –exclamaba– “no es un fenómeno particular de la música austriaca, sino que tiene una trascendencia universal. Los problemas que él ha planteado nos afectan a todos”. (Gerhard 1931f, 1931d). Por el contrario, la “afectación arcaizante” y “reaccionaria” iniciada por Stravinsky a principios de los años veinte –el neoclasicismo– constituía, en su opinión, “un ingenio *pastichismo*” practicado por advenedizos “que encuentran demasiado calientes las castañas que estos tres maestros [Schönberg, Bartók y el Stravinsky pre-neoclásico] han lanzado al fuego”⁶ (Gerhard 1931e; 1931g; 1931a).

5. Bautizada como *Volksgeist-hypothese* por Carl Dahlhaus (1979). Durante el siglo XIX principalmente –en España también durante parte del XX– se negaba la posibilidad de elegir entre varios estilos nacionales (como era habitual en los siglos anteriores) por considerar que cada nación debía mantenerse fiel a su *Volksgeist* característico.

6. Esta defensa de la propuesta schönberguiana como vía de renovación tampoco encontró valedores entre la crítica española del momento; José Subirá parece constituir una de las pocas excepciones (véase Cáceres 2010). El reciente estudio de Ruth Piquer 2010 (en especial las pp. 101-107, 214-221 y 367-387) analiza la promoción del neoclasicismo como senda hacia la modernidad musical en la España de entreguerras. Sobre la recepción en nuestro país de la poética y el pensamiento musical de la Segunda Escuela de Viena durante esta época pueden consultarse García Laborda (2005), M. Palacios (2008, pp. 245-252) y Gan Quesada (2010).

LA CERTEZA IMPERTURBABLE DEL CAMINO DEL MAÑANA

Con aquella voz solitaria, Gerhard introducía en España un buen número de ideas derivadas del universo estético de su último maestro. La mayoría de ellas se encontraban íntimamente vinculadas a la polémica Schönberg-Stravinsky, una de las principales querellas del escenario musical de entreguerras. En ella se confrontaba el “neoclasicismo” tonal de Stravinsky y sus seguidores con el “expresionismo” atonal y el dodecafónico de Schönberg y su escuela⁷. El austriaco se consideraba el único compositor vivo que merecería el epíteto de “clásico” pues tan sólo su método se derivaba de la tradición y era a la vez profundamente contemporáneo. Sustentaba esta afirmación en una visión evolucionista de la música por la que, partiendo de la monodía medieval se progresaba hasta llegar a su método dodecafónico, el estadio más desarrollado de la música occidental. Todo uso de la disonancia que no constituyera el resultado lógico de esta evolución era inadmisibles⁸.

Apoyándose en este cuerpo teórico, Schönberg despreciaba públicamente las “modas” musicales nacidas al calor de la *Pulcinella* o el *Octeto* stravinskianos. Se refería a ellas despectivamente con el término “ismos”, en alusión a todo un conglomerado de etiquetas utilizadas por la crítica de la época para denominarlas: “neoclasicismo”, “nuevo clasicismo”, “objetivismo”, “realismo”, “constructivismo”, etc. Para Schönberg, tanto la vuelta a estilos pretéritos como la inclusión esporádica de pequeñas disonancias en un contexto básicamente diatónico constituían una absurda y superficial pretensión de parecer modernos. En última instancia, la vuelta a la tonalidad por parte de Francia y sus satélites culturales tan sólo constituía, en su opinión, un burdo intento de liberarse de la hegemonía alemana en el campo de la música⁹.

7. Desde comienzos de los años veinte, Schönberg había alertado de la falsa dirección que estaban tomando los compositores alemanes jóvenes, alejándose de la tradición nacional y dejándose influir por corrientes del ámbito francés, en especial por la propuesta stravinskiana. Hasta mediados de la década entre ambos compositores había habido una especie de calma tensa que se rompió en 1925 cuando Stravinsky afirmó públicamente despreciar toda música “moderna” -excepto el jazz- y considerar “muy presuntuosos” a los compositores “que gastan su tiempo en inventar una música del futuro”. Aunque no mencionaba directamente a Schönberg, éste tomó las declaraciones como una ofensa personal. Poco después, durante el festival de la SIMC de ese mismo año (en Venecia) ninguno de los dos quiso encontrarse ni escuchar la obra del otro. Todo ello, unido al entusiasmo general de la crítica por la obra stravinskiana y la fría acogida de las propuestas de Schönberg, llevó a este último a componer sus *Tres sátiras para coro mixto*, op. 28 (1925). En ellas se mofaba de los “nuevos clasicistas” y en concreto de Stravinsky, al que llamaba “pequeño Modernsky”. En el prefacio -uno de sus manifiestos estéticos más explícitos de esta época- aclaraba qué compositores constituían el objeto de sus sátiras: los neoclasicistas y los folcloristas. Su resentimiento hacia la vanguardia francesa y hacia Stravinsky en particular continuó durante toda su vida. Véase Schönberg, 1931b; 1926a, 388; 1928; [1930] 1950; Gerhard, 1931g; S. Messing, 1988, pp. 140-1 y Stein, 1986.

8. Véase Thomson (1993/94); Gur (2009).

9. Véase Messing (1988, pp. 131-2); Messing (1991, p. 490).

El primer contacto del público barcelonés con estas ideas ocurría en 1925, precisamente el año en que estallaba la polémica Schönberg-Stravinsky en el Festival de la SIMC de Venecia y, en España, Ernesto Halffter ganaba el Premio Nacional de Música con su *Sinfonietta*. En abril, Schönberg visitaba Barcelona por primera vez y la *Associació de Música 'Da Camera'* organizaba un concierto monográfico en su honor. En las notas al programa -redactadas por Gerhard- podía leerse:

La obra de Schönberg, que descubre nuevos horizontes musicales, está muy por encima de la frivolidad de una tendencia o de un *ismo* que vive de la moda. Quien tenga conciencia de la dirección que lleva la evolución del arte musical occidental desde la Edad Media hasta el presente, sentirá la íntima necesidad, el carácter de consecuencia forzosa, inevitable, que lleva la obra de Schoenberg, la única que en una época de crisis internacional, verdadera danza de los “estilos” y de los folclores, va creciendo derecha, de un solo tronco, con una certeza imperturbable del camino del mañana (R. Gerhard 1925, p. 3)¹⁰.

Tras su vuelta a Barcelona en 1929, Gerhard defiende ideas muy similares, ahora aplicándolas a su propia música. Una y otra vez declara sus “ambiciones de conservador” y no se cansa de repetir que “cuanto más lejos va la innovación, más fuerte es su ligazón con lo que tiene de inmutable el pasado”, es decir, con la tradición (Girasol 1929). A partir de ella explica su llegada a la denominada “atonalidad”. Como Schönberg, considera el término desafortunado pues, más que una negación de la tonalidad, lo que se ha producido es una renovación o una ampliación de la misma mediante la aplicación de un nuevo sistema organizativo: el serial. Gracias a este último avance evolutivo había podido superarse la crisis del sistema tonal tras el hiperromantismo post-wagneriano. Por ello, Gerhard concede que “en un país como el nuestro, que se ha mantenido al margen del proceso de cromatización que caracteriza el final del siglo XIX, es natural que la comprensión de los hechos actuales [la “atonalidad”] topará con grandes dificultades”. Para evitar esta situación insta a los compositores a buscar “el sentido

10. “L’obra de Schönberg, que descobreix nous horitzons musicals, està molt per damunt de la frivolidat d’una tendència o d’un *isme* que viu de la moda. Qui tingui consciència de la direcció que porta l’evolució de l’art musical occidental de l’edat mitjana ençà, sentirà la íntima necessitat, el caràcter de conseqüència forçosa, inevitable, que porta l’obra de Schoenberg, la única que en una època de crisis internacional, veritable dansa dels “estils” i dels *folclores*, va creixent dreta, d’un sol tronc, amb una certesa imperturbable del camí de demà”. En la contraportada de ese mismo programa de mano podía leerse una cita de Schönberg: “El arte moderno puede, con seguridad, contar con ponerse de moda un día. El arte, en cambio, tiene siempre la moda detrás, al costado, y sobre todo *en contra* suya; aunque en cierto momento, la moda no quiere, y en otro, no puede dejar revelar esta relación” (L’art modern pot, amb seguretat, comptar posar-se de moda un dia. L’art, en canvi, té sempre la moda darrera, a vora, i sobretot *en contra* seva; només que, en cert moment, la moda no vol, i en un altre, no pot deixar revelar aquesta relació).

genuino de la tonalidad pura de los clásicos, cuyos secretos pocos músicos contemporáneos guardan todavía” (Gerhard 1930e).

Este estudio de los clásicos debía servir para encontrar una voz nueva. La mera copia de estilos pasados constituían también para Gerhard una “moda” ya superada¹¹. Todos esos “ismos” no podían considerarse más que palabrería, utilizada por la crítica como arma arrojadiza contra toda propuesta que no lograban entender. Su interés, en definitiva, quedaba “agotado en el hecho de su ‘actualidad’” (Gerhard 1930a):

Confieso que, en general, todas estas palabras, todos estos *ismos*, me dejan indiferente. Estas palabras de batalla son signos de una ideología poco contundente que sólo alimenta las discusiones de críticos y estetas. Los alemanes las llaman *Schlagworte*¹², que quiere decir: palabras de golpe. [...] enseguida nos hace pensar en: golpe de palabras. No se puede pedir más como definición (Gerhard 1930b).

Vinculado a esta negación de las modas perocederas y banales del momento aparece en los escritos de Schönberg y Gerhard una rotunda oposición al “confort” intelectual como filosofía de vida. Con este término, Schönberg había descrito en su *Tratado de armonía* (1922, p. XXIII) un posicionamiento –típicamente moderno– que tenía el estatismo, la superficialidad y la complacencia espiritual como valores principales. El rechazo –por difíciles, oscuras y desagradables– de las propuestas realmente novedosas (como la suya) eran consecuencia de ese código de valores equivocado. En su primer artículo para *Mirador*, Gerhard (1930a) exponía ideas muy similares. En una algo críptica “fantasía personal” imaginaba “la conciencia colectiva dividida en una serie de zonas de sensibilidad progresivamente decreciente hacia la periferia”. En el centro se encontraban los pensadores –y artistas– que muestran al resto los problemas del mundo; en la periferia los defensores de ese confort espiritual, adormecidos intelectualmente:

Y ahora [en la periferia] viene la zona acomodada, la que disfruta del *confort* y lo defenderá, claro está, a mordiscos, cuando sea necesario. De esta pequeña operación saquemos por hoy la conclusión que nos da; por favor, es ésta: confort = enemigo del espíritu.

Hemos saltado unas cuantas zonas; dejad que me vuelva a remontar en dirección contraria para saludar de paso la de los puros *dilettanti*, noble tipo de hombre que tendría que revivir entre nosotros. A él dedico estas palabras temáticas de Paul Valéry: “los hombres no inventan nada a lo que no hayan sido forzados por

11. Nótese la habitual utilización del término “moda” –por parte de Millet, Gerhard, Schönberg, Subirá y muchos otros comentaristas durante este periodo– como descalificativo de las distintas propuestas estéticas a las que respectivamente se oponen.

12. Se refiere a Schönberg, que en el prefacio a sus *Sátiras* había afirmado observar en esos “istas” poco más que “manieristas”, “cuya música gusta especialmente a aquellos que piensan continuamente en el eslogan [*Schlagwort*], dado para excluir el resto de pensamientos distintos”.

las circunstancias. Las condenas no son más que soluciones pasajeras que resultan de soluciones pasajeras. Emanan de jueces exteriores que no sienten lo que nosotros sentimos. La severidad es necesariamente superficial”.

Resulta significativa esa loa gerhardiana a los “puros diletantes” –cuya figura volvía a ensalzar en otro de sus artículos¹³– y la consiguiente denuncia de la incapacidad de la crítica musical para juzgar las nuevas propuestas estéticas. Constituyó una queja común a la mayoría de artistas y músicos progresistas de este periodo, entre ellos los firmantes del *Manifiesto groc* (1928) y, por supuesto, Arnold Schönberg (1930). Todos ellos rechazaban la autoridad de la “Estética” como guardiana de la Belleza y como atalaya desde la cual la mayoría de “entendidos” se habían alzado casi siempre contra todo lo nuevo (calificándolo como algo feo, algo no-bello). En última instancia reclamaban un nuevo código de valores que situara la técnica compositiva en primer plano¹⁴.

Ligada a esta reivindicación del esfuerzo intelectual se encontraba la preferencia de “la idea” (en referencia a la obra musical como un ente artístico superior) frente a “el estilo” (entendido como el envoltorio fútil y a la moda para atraer la atención de un público voluble y trivial)¹⁵. En referencia al neoclasicismo, Schönberg se lamentaba en 1930 de que hubiera compositores contemporáneos “que cuiden tanto del estilo y tan poco de la idea” y rechazaba el popularismo de las nuevas propuestas musicales: “Ningún artista, ningún poeta, ningún filósofo y ningún músico, cuyo pensamiento se desenvuelve en la más alta esfera, habrán de descender a la vulgaridad para mostrarse complacientes con un “slogan” tal como “Arte para todos”. Porque si es arte no será para todos y si es para todos no es arte¹⁶”.

13. “Deberíamos resucitar el justo concepto y reivindicar la antigua nobleza del título de diletante –que la decadencia de la “profesión” más que la de la “afición”, en nuestros tiempos, ha teñido de un tono despectivo– como un culto platónico y fervoroso al arte de la música por medio de su ejercicio idealista y desinteresado” (Gerhard 1931c). Seguramente implícitos en esos “profesionales” estaban Millet y compañía, mientras que entre los diletantes situaba a los artistas e intelectuales que lo habían apoyado en la polémica posterior al concierto.

14. Véase Dahlhaus 1968. Entre Millet y Gerhard se dio también esta confrontación. *El mestre* le reprochaba su “preocupación por el sistema”, que le esclavizaba y no le permitía alcanzar el objetivo de todo arte: “el sentimiento inefable y la irradiación de un gozo de todo el ser” (Millet 1930b). Gerhard respondía: “[T]oda la sistematización que os enoja en mis obras me parece todavía poquísimas cosas ante el deseo que siento de hacer siempre más controlada y consciente la génesis de la obra.” (1930d). “Decís que habéis echado de menos en mi música la verdadera finalidad artística, o sea, la belleza. ¡Ah, maestro, si hacéis aliada vuestra a esta dama es evidente que me tocará perder! ¡Me sabrá mal tener que perder con Vd. en este terreno! Preferiría mil veces más tener que perder con un crítico, que es el único hombre –la historia lo demuestra– que posee el secreto de la Belleza. Es su secreto profesional. Estoy sinceramente convencido, maestro Millet, de que los artistas no entendemos absolutamente nada en estas cosas” (Gerhard 1930h).

15. Sobre este aspecto puede consultarse A. Jacob, 2005, pp. 149-173.

16. A. Schönberg, 1950, p. 61. La versión más antigua de este texto fue redactada en la época que nos ocupa, para una conferencia en 1930 en Praga. El texto revisado y traducido al inglés es el que se publicó en 1950 en *Style and Idea*.

Esta concepción elitista de la música era opuesta en muchos sentidos al ideal de los compositores adscritos al “neoclasicismo”. Éstos abogaban por una simplificación de los medios estilísticos, constructivos y formales para, por un lado, neutralizar los excesos y grandiosidades del Romanticismo y, por otro, para conseguir ser accesibles y comprendidos por la mayor parte del público. En su crítica al concierto del denominado “Grupo de los Ocho”, Gerhard (1931b) se lamentaba de que compositores de valía –como Ernesto Halffter– se preocupasen menos del “pensamiento” musical en sí (la idea) que de la manera de expresarlo (el estilo). Refiriéndose ya al grupo en su conjunto, comentaba:

La ausencia absoluta de prejuicios y de partido tomado con que todos ellos [los ocho “compositores madrileños”] se acercan a todas las músicas del pasado y del presente para hacer una graciosa reverencia ante todas las cosas que se han ganado su corazón por el conducto de la pura sensibilidad, es en ellos una actitud tan franca y tan unánime como el rechazo de todo lo que obtiene su prestigio del concepto “serio”, trascendental y casi divinizado del arte, que fue, en el fondo, el que tuvieron los románticos.

Esto explica sobradamente que las preferencias se orienten también unánimemente hacia el tipo de música de más clara y diáfana estructura que ha existido, hacia la forma “plástica” de la suite setecentista, por decirlo concretamente, por oposición a la forma “dialéctica” de la sonata *à développement*.

Consecuencia de esta preferencia es también una más marcada preocupación por el “estilo” que por la “cosa en sí” –por decirlo con palabras de Schönberg– y, por lo tanto, la jubilosa aceptación de todo un repertorio de fórmulas, hijas, no hace falta mencionarlo, del sentimiento tonal de la música, que el artista moderno, por satisfacer de alguna manera la necesidad de disonancia (de feísmo tendríamos que decir con el querido amigo Juan José [Mantecón]) [...], deforma, contorsiona o ironiza delicadamente, dejando la huella sabrosa de su individualismo, rebelde hasta cuando deliberadamente se complace a bordear el pastiche, a la manera o bajo el signo de la ilustre *Pulcinella* de Strawinsky-Pergolesi.

UN FOLCLORE “RADICALMENTE MODERNO”

Para Gerhard, tanto esta “copia deliberada” de un estilo pasado como la cita del material folclórico “de manera directa” y “por el color indígena más que como ingrediente melódico” constituían poco más que “ejercicios retóricos” carentes de contenido (1931a, 1931e). En su dura crítica a las *Sonatas de El Escorial* de Rodolfo Halffter (1931e), por ejemplo, afirmaba no comprender “cómo es posible que un músico de talento –tanto si es por sacrificarse a la moda denominada ‘neoclasicista’, como a la manía folclorista– pueda privarse voluntariamente de lo que es para él y para nosotros el placer máximo: la invención, la creación melódica original”. En este sentido, y tan sólo hasta cierto punto, Gerhard volvía a situarse cerca de su último maestro.

Schönberg achacaba el uso de material popular en la música “artística” bien a la incapacidad de ciertos compositores para inventar temas musicales de interés o a una especie de inercia cultural que les impedía superar el folclorismo decimonónico. En su opinión, los complejos procedimientos formales y de desarrollo propios de la música “artística” eran incompatibles con el carácter primitivo y sencillo de la “popular”¹⁷. Gerhard tampoco consideró el folclore el ingrediente fundamental de su “receta” nacional. En su opinión, “la facultad de invención de caracteres musicales y un sentido innato de los problemas formales” eran las principales condiciones que debían perseguir los compositores jóvenes para lograr una música catalana de las más altas ambiciones (Trabal 1929a). Dos condiciones que, como hemos visto, no podían alcanzarse ni por la vía neoclasicista ni mediante la cita formularia del folclore.

Pero a diferencia de su último maestro, Gerhard no negó el potencial del material popular, siempre que se manejase en un contexto estéticamente avanzado y procedimentalmente complejo (armónica, contrapuntística, formalmente, etc.). No sólo afirmaba la perfecta viabilidad de esa unión, sino que la reivindicaba para la música catalana. Como espejos en los que mirarse proponía al primer Stravinsky y en especial a Béla Bartók:

[L]a música atonal de Bela Bartok viene a ser la expresión profunda y exquisita del alma húngara, y tiene, al mismo tiempo, un valor de música universal. / Este maravilloso proceso de transubstanciación por el cual toda la savia que la música de Bartok chupa del folclore de su tierra es convertida en esencias musicales representativas de un concepto radicalmente moderno del arte de los sonidos, que responde al estado más avanzado de la evolución irreprimible de nuestro sistema occidental es, a mi entender, la lección más considerable que los músicos catalanes tenemos que sacar de la obra del gran maestro húngaro (Gerhard 1931a)¹⁸.

Gerhard llevó a la práctica este ideario especialmente en las obras que compuso *ex-profeso* para su nueva presentación a la sociedad catalana en 1929: el *Quinteto de viento*, las *Canciones populares catalanas* y sus dos *Sardanas*. El *Quinteto* (1928) constituye un punto de inflexión en su carrera y, en mi opinión, toda una

17. Schönberg ahondó en esta cuestión en varios escritos (véase por ejemplo, A. Schönberg, 1926 a, b y c, 1927 y 1947, 172-3. El borrador de “Folkloristic Symphonies” constituye uno de los más explícitos: “[The folklorists] want to use a ‘modern’ technic: rich and daring in modulation, rich and colorfull in the variety of orchestration, rich and superficial in semi counterpointal addition - but poor in their musical idea. Because a folksong can only be popular if it avoids such problems which are not resolved within their eight to sixteen measures -with other words: there are no problems, there is nothing which asks for continuation, nothing demanding consequences to be drawn from. One can use them in form of variations or in rondo-like structure”. Cit. en A. Jacob, 2005, p. 734.

18. Posteriormente, a medida que avanzaron los años treinta, Gerhard siguió alabando los hallazgos bartokianos pero ya no tanto los de Stravinsky (véase Gerhard 1937).

declaración de principios. En él aún por primera vez la incorporación de referencias folclóricas de distinto tipo con un empleo –bastante heterodoxo– de la técnica serial (por entonces, no lo olvidemos, de una modernidad extrema). Por otro lado, en el tercer movimiento, Gerhard realiza un pequeño homenaje al Stravinsky pre-neoclásico. Como acompañamiento a una melodía de marcado carácter popular introduce un motivo –a modo de ostinato– extraído de la introducción a la segunda parte de *Le Sacre du printemps*. Probablemente afirmaba de este modo su admiración por el modo “radicalmente moderno” en que Stravinsky había utilizado el folclore en su primera etapa creativa y en particular en este ballet (estrenado en Barcelona ese mismo año 1928 con inmenso éxito)¹⁹.

Además de este *Quinteto* y otras dos obras de música “trascendente” –como las denominó Millet (1930a)²⁰–, en su nueva presentación a la sociedad catalana Gerhard decide frecuentar los géneros nacionalistas catalanes por antonomasia: la canción popular armonizada y la sardana²¹. Ocho de sus *Catorze cançons populars catalanes* (1929) fueron estrenadas por Concepció Badia d’Agustí en el concierto de 1929 y seis orquestadas dos años más tarde. De forma similar a las aproximaciones al género entonces más modernas –entre ellas las bartokianas–, el tratamiento armónico provisto por Gerhard es respetuoso con la idiosincrasia de cada melodía popular, de la cual se deriva en parte. Tanto las armonizaciones como la posterior orquestación constituyen una propuesta novedosa y sofisticada, en la que encontramos desde acordes no tradicionales o ambivalencia modal hasta estructuras rítmicas irregulares, diseños contrapuntísticos de cierta complejidad o una instrumentación mucho más refinada y ambiciosa de lo habitual en el género. Todo ello le situaba muy lejos ya de las aproximaciones populistas y sentimentaloides de Millet y compañía (e incluso de algunos de sus compañeros generacionales).

19. Dentro de la etapa “rusa” stravinskiana, *Le Sacre* representa la culminación del proceso de integración de material de tipo folclórico en contextos armónicos no tradicionales. Aunque Gerhard no ocultó ni a Schönberg ni a su círculo su admiración por algunos de los logros stravinskianos (véase R. Gerhard, 1955, p. 110), la inclusión de material derivado de este ballet en su *Quinteto* –en el momento álgido de la polémica Schönberg-Stravinsky– así como la explícita referencialidad al folclore a lo largo de la obra (especialmente en los dos últimos movimientos) me llevan a pensar que la partitura no fue redactada como trabajo de fin de carrera en sus estudios con el austriaco, (como hasta ahora hemos afirmado, siguiendo a Drew [2002], todos los investigadores). En mi opinión, Gerhard compuso la obra de forma autónoma e independiente a las clases, quizá teniendo ya en mente su nueva presentación a la sociedad catalana. Desarrollaré este aspecto en mi tesis doctoral.

20. Sus 7 *Hai-kai*, compuestos en 1923 en la línea de las *Trois poésies de la lyrique japonaise* de Stravinsky y el *Concertino per a instruments d’arc* (1927-28), una adaptación para orquesta de cuerda del cuarteto compuesto como trabajo de fin de carrera para Schönberg y en la línea de algunos trabajos de Bartók y Berg de esta época (véase Alonso 2010).

21. Al parecer participó incluso en el tradicional orfeonismo catalán. En una entrevista afirma haber compuesto en 1929 “coros sobre poemas de Carner y Salvat-Papasseit” (Trabal 1929a). Sin embargo, no tengo constancia ni de la conservación de las partituras ni de su estreno.

Mientras este posicionamiento le valió las alabanzas de Anton Webern y muchos de sus colegas centroeuropeos, en España originó una pequeña polémica dentro de la polémica²². Para Millet (1930a), aquella inclinación de Gerhard hacia el “canto humilde y las formas del pueblo” –constituía su única vía de salvación, siempre y cuando superase ciertas excentricidades inadmisibles²³. Los sardanistas, por su parte, le agradecían “la noble ambición de querer abrir nuevas perspectivas a la sardana” pero al mismo tiempo le advertían del “peligro de una desnaturalización” que podrían acarrear sus ambiciones universalistas (sin firma, 1930). El escritor y crítico Francesc Trabal (1929b) las definía como “las primeras sardanas que se han hecho para la exportación, aunque todavía no lo bastante resueltas para decidir un género a universalizar” pues había conseguido resolver “la forma” pero no “la gracia” característica de esta danza. Por último, algunos de los músicos jóvenes encontraban la decisión decepcionante, ya que –como había comentado Blancafort muy poco antes– la música catalana debía ser “algo más que una sardana y una canción popular” (Cit. en E. Casares, 1986, 109).

Amparándose tanto en su catalanidad como en la teoría evolucionista, Gerhard se defendía de estas críticas en varios textos de 1929. Consideraba “lamentable” que los músicos jóvenes se desinteresasen de los géneros catalanes por excelencia pues todavía mostraban “gran vitalidad”. La solución pasaba –una vez más– por “recoger el fruto” de la generación anterior y “hacerlo evolucionar” mediante su participación en la modernidad musical europea (Trabal 1929). En las notas al programa de su concierto escribía:

He creído entender que mis amigos habrían recibido sin sorpresa el anuncio de obras de tendencias revolucionarias o de vanguardia [*Quinteto, Concertino* y 7

22. Anton Webern escribía a Gerhard: “Me alegro mucho de poder comunicarle –lo habrá oído ya por Schönberg–, que sus canciones catalanas han sido incluidas en el programa del próximo Festival de Música de la SIMC – junio 1932 en Viena. [...] Me gustan realmente mucho todos los trabajos que me envió [...]. Pero encuentro estas canciones especialmente encantadoras...” (“Ich freue mich sehr, Ihnen mitteilen zu können –Sie werden es ja schon von Schönberg gehört haben–, dass Ihre katalanischen Lieder auf das Programm des nächsten Musikfestes d. I.G.f.n.M. – Juni 1932 in Wien – gesetzt worden sind. [...] Mir gefallen alle die Arbeiten, die Sie mir schickten, gar sehr [...]. Aber diese Lieder finde ich besonders entzückend...”). Carta de Webern a Gerahrd (27-12-1931) [Agradezco esta información a Germán Gan Quesada]. El estreno de la versión orquestal en el citado Festival, bajo la dirección de Webern, fue recibido con comentarios muy positivos. Por esa misma época, parte de la crítica española le consideraba el “*enfant terrible* de la música catalana” ([sin firma, 1931]), “el más rebelde” y “discutido” de los jóvenes compositores catalanes (Gongora, 1931).

23. Por ejemplo, el “abuso del monotema en forma canónica atonal” en los largos de la primera Sardana, que resultaba “incoherente y monótono” o la desafortunada participación del saxofón en la segunda. Para Millet (1930a), “este instrumento pseudo-negro, tiene un timbre bien poco adecuado a la fortaleza, franqueza y claridad de nuestra danza”. Gerhard (1930f) replicaba a esta última cuestión: “¿No habrá que recordar a ningún blanco de sentido común, [...] que ni negro ni pseudo-negro pueden utilizarse en un sentido de descalificación para este instrumento ni para ninguna cosa! (Los pueblos que sufren sed de justicia [Cataluña] tienen obligación de olvidar menos que los otros estas cosas)”.

Hai-kai], pero que las sardanas producían una especie de desilusión, como sí yo hubiera traicionado alguna esperanza. Quisiera deshacer este malentendido.

No sé si es muy oportuno confesar una ambición –sea la que sea– en un instante tan comprometido. Pero si tengo que intentar de corazón hacer una, será la siguiente: tengo ambiciones de *conservador*, no de *revolucionario*. [...] Las sardanas no responden en absoluto a una actitud espiritual diferente de la que inspira las demás composiciones mías. La técnica es también la misma. La única diferencia descansa en las ideas –más sencillas en las sardanas– como es natural, tratándose de música que habría de poder servir para bailar. Soy un admirador de la sardana y de muchas sardanas de gran belleza, escritas por compositores catalanes. A veces me parece que tengo una visión –un poco vaga todavía– de la forma esplendorosa que podría llegar a alcanzar la sardana en el porvenir, dada la fuerza del espíritu racial que la va elevando tan altamente desde los sardanistas primitivos (R. Gerhard, 1929, p. 3).

Este texto contrasta con algunas declaraciones realizadas por Gerhard en el ocaso de su vida. En una interesante carta a Leo Black –productor de la *BBC Radio Music*– el catalán volvía a recordar aquella primera clase con Schönberg y negaba de nuevo cualquier lazo de unión de su música con sentimientos de carácter nacionalista. Sus sardanas, afirmaba entonces, habían constituido en realidad meras *pièces d'occasion*:

As far as my Spanishness is concerned I can honestly say that *other people* are far more aware of it than I myself. Not only has there been any complacency about it on my part, any conscious display, nay, any consciousness at all of the thing. The period when Catalan folk-song had influenced my music was long past –relatively long– in 1923. Incidentally, it was the the very first question Schbrg. fired at me on our first interview: “Are you in favour of musical nationalism?” and like a pistol-shot I answered: “No!” –and the point is: I had never asked myself the question or thought about it. I simply knew that I knew...I think I became constitutionally –if we may couple the two words– allergic to nationalism the day I saw how stupid it was to be a Catalan separatist, allergic to every kind of nationalism, that is... The Sardanas are all *pièces d'occasion*.

Estas afirmaciones sorprenden, no sólo al recordar su “visión esplendorosa” de una sardana del futuro, sino al constatar que Gerhard no arrinconó aquellas *Sardanas* en los años sucesivos. En una carta a Schönberg de 1933 le comentaba: “por fin he seguido su consejo y estoy instrumentando las dos sardanas, a las que quisiera añadir algunas otras piezas con carácter de danza para formar una suite, la cual podría convertir en un ballet que podría llevar por título *Sardanas*”²⁴. Si bien este proyecto no llegó a realizarse, sí que más adelante –ya en el

24. Ich habe endlich Ihren Rat befolgt, und instrumentiere nun die zwei Sardanas, zu denen ich noch einige andere Stücke im Tanzcharakter schreiben möchte, in der Absicht eine Suite zusammenzustellen, aus der eventuell ein Ballet werden könnte, das selbst den Titel “Sardanas” führen soll-

exilio- Gerhard realizó varios arreglos de la *Sardana I* para diferentes agrupaciones (algunos de los cuales fueron estrenados poco después en Londres). Además, a lo largo de su carrera, volvió varias veces a aludir a la considerada danza nacional catalana por antonomasia, por ejemplo en *Soirées de Barcelona*, en el *Concierto para violín* o en la banda sonora de *The Secret People*.

CONCLUSIONES

Gerhard afirmó en numerosas ocasiones que no se consideraba ni nacionalista ni patriótico.²⁵ Sin embargo, no parece que su negación del nacionalismo musical se sustentase siempre sobre las mismas premisas ideológicas; más bien fue adquiriendo distintos matices a lo largo de su carrera, la mayoría pendientes de analizar en profundidad. En el periodo estudiado -los años inmediatamente posteriores a sus estudios con Schönberg- su rechazo a cualquier vínculo entre creación musical y sentimiento nacionalista ha de leerse como parte del discurso con el que la mayoría de músicos, artistas e intelectuales jóvenes reivindicaron a lo largo de los años veinte y treinta una nueva sensibilidad estética acorde a su tiempo. Debemos tener en cuenta que, en los escritos de esta época, los términos “nacionalismo” o “patriotismo” eran asociados frecuentemente con la política de la *Lliga Regionalista* y con los productos culturales afines a ésta (entre los que se encontraba el *Orfeó* y los compositores vinculados a él). En mi opinión, lo que Gerhard defendía con todas estas declaraciones era, en última instancia, una forma de entender el catalanismo ya no mayoritariamente conservadora, chovinista y religiosa sino moderna, abierta a Europa, republicana y de izquierdas.

La afirmación de no creer en el folclore como “receta” de música nacional debe observarse bajo este mismo prisma. Como hemos visto, constituyó más bien un rechazo a su habitual instrumentalización ideológica pero en absoluto una negación de su valor como material musical. En su primera carta a Schönberg, Gerhard explicaba la principal aportación de Pedrell a su formación: el descubrimiento del “maravilloso e ignorado tesoro de nuestra auténtica música popular”; un tesoro al que, como es bien sabido, no renunciaría -de una u otra forma- en toda su carrera. Sin embargo, la concepción nacionalista pedrelliana -y por extensión la de los compositores del *Orfeó*- no pudo convencerle durante mucho tiem-

te; ich denke mir darunter eine freie choreographische Phantasie über diesen Tanz und seine Figuren (carta de Gerhard a Schönberg, 25-2-1933).

25. En sus “Apunts”, por ejemplo, se confiesa “inocente” de cualquier sentimiento nacionalista o patriotista. (Gerhard ca. 1939, p. 26). En 1972, poco después de su muerte, su esposa Leopoldina (Poldi) Gerhard recordaba para un documental para la BBC: “He abhorred all nationality but nevertheless he had enormous roots in the country, but he was not nationalistic at all - for him the world was one piece” (cit. en A. Orga, 1973, p. 88).

po. En la carta a Black ratificaba este rechazo: la canción popular había dejado de “influcidar” su música mucho antes de trasladarse a Viena en 1923.

En el Gerhard de esta época, por tanto, se da un folclorismo *sin intenciones* “nacionalistas” (entendido el término como en la época) pero sí como elemento identitario. A diferencia de Schönberg –para quien su sistema dodecafónico era profundamente germano y tenía a la vez un indudable alcance universal– Gerhard, como cualquier otro compositor ajeno al área cultural centroeuropea, necesitaba recurrir a ciertos elementos genuinos –entre ellos al folclore– para poder expresar satisfactoriamente su propia identidad cultural. Por otro lado, no podemos olvidar que el marco cronológico de este estudio coincide con los años inmediatamente anteriores a la consecución del Estatuto de Autonomía de Cataluña y a la restauración de la *Generalitat*; es decir, con un periodo de extraordinaria necesidad de afirmación de la idiosincrasia nacional catalana. Una necesidad quizá incluso más fuerte en un compositor recién formado en Viena y Berlín y de apellido y ascendencia no catalanes. De tal forma, considero que las *Sardanas* no fueron tan intrascendentes como quiso presentarlas al final de su vida; o al menos no a un nivel ideológico. Probablemente, tanto éstas como sus *Canciones populares* –mucho más conseguidas– quisieron constituir una demostración práctica de que era perfectamente viable el hermanamiento de los géneros “catalanes” por excelencia con lo que Gerhard entendía entonces por modernidad musical.

Como hemos visto, en el discurso gerhardiano de esta época se mezclaron cuestiones puramente estéticas –derivadas en gran medida del ideario de su último maestro– con otras de tipo identitario, político o ideológico. A menudo, al estudiar aquel corpus documental, la unión de estos aspectos puede parecer contradictoria, incongruente o paradójica, al menos a primera vista (el mismo Gerhard advertía, en la citada carta a Leo Black, que en este tipo de cuestiones “quizá no soy un esclavo de la coherencia”). Por otro lado, la musicología acaba de comenzar a interesarse seriamente por Gerhard. Queda por realizar un análisis en profundidad de ciertos aspectos fundamentales en su ideario estético. Un mejor conocimiento de sus años de formación, de su (complicada) relación con el neoclasicismo como vía “universal” o de la evolución en su actitud frente al folclore nos permitirá comprender y contextualizar con mayor precisión sus convicciones estéticas de los años treinta y, a la vez, enfocar de manera más precisa muchos aspectos del pensamiento musical catalán de aquella época. En cierta medida incluso la de las décadas subsiguientes.

Y es que los ecos de aquellas polémicas y discusiones llegaron sorprendentemente lejos. Treinta años después, Manuel Valls (1960, p. 142) continuaba reprochando a Gerhard que con su adscripción a la “atonalidad” había convertido su música en un “experimento” que, a fuerza de querer ser universal, resultaba a veces “apátrida”. Y al contrario, Jordi León (1996, p. 46) –director de la Coblá

Sant Jordi- reivindicaba recientemente el acercamiento experimental y vanguardista de Gerhard a la sardana y pedía una nueva renovación de esta danza a la altura de la que había emprendido el compositor más de medio siglo antes. Muchas de las discusiones habituales en los años treinta en torno al catalanismo y la modernidad musical aún no se han extinguido. La musicología española, sin embargo, todavía no se ha ocupado de ellas con la profundidad que merecen. El presente artículo ha pretendido ser tan solo el comienzo de un trabajo apasionante que nos permitirá comprender un poco mejor la música y la sensibilidad estética de aquellos años; en muchos aspectos, incluso de los nuestros.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, D.: “‘A breathtaking adventure’: Gerhard’s music education under Arnold Schönberg”, *Proceedings of the 1st International Roberto Gerhard Conference*. Huddersfield: CeReNeM - University of Huddersfield, 2010, pp. 9-21. [Acceso online: <http://www2.hud.ac.uk/roberto-gerhard-archive/downloads/ALONSO.pdf>]
- Black, L.: *BBC Music in the Glock Era and After. A Memoir*, Wintle, Ch. (ed.), London: Plumbago Books, 2010.
- Bowen, M. (ed.): *Gerhard on Music: Selected Writings*, Aldershot: Ashgate Publishing, 2000.
- Cáceres, M.: “‘Una posturita estética que no representa sino un frenazo’: El discurso crítico de José Subirá en torno al neoclasicismo (1929-1936)”, en Cascudo, T. y M. Palacios (ed.): *Los señores de la crítica: periodismo musical en Madrid durante la primera mitad del siglo XX*, Sevilla: Doble J, 2011.
- Casares, E.: “Manuel Blancafort o la afirmación de la nueva música catalana”, en Casares, E. (ed): *La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca. 1915/1939*, Madrid: Ministerio de Cultura, 1986, pp. 109-116.
- Congost, R.: “El pairalisme. Reflexions sobre una paraula, un concepte i dues conjuntures”, *Estudis d’Història Agrària*, 12, (1998), 7-16.
- Dahlhaus, C.: “Der Dilettant und der Banause in der Musikgeschichte”, *Archiv für Musikwissenschaft*, 25 Jahrg., H. 3, (1968), 157-172.
- Dahlhaus, C.: (1979) “Die Idee des Nationalismus in der Musik”, en Danuser, H. (ed.): *Gesammelte Schriften* vol. 6, Laaber: Laaber Verlag, 2003, pp. 474-489.
- Drew, D.: “Roberto Gerhard: Aspekte einer Physiognomie”, *Arnold Schönbergs ‘Berliner Schule’*. Musik-Konzepte n° 117-118. München: Edition Text + Kritik im R. Boorberg Verlag, 2002.
- “El compositor Gerhard i la sardana”. *La Sardana. Portantveu del foment de la sardana de Barcelona*, 62-63, Enero-Febrero 1930.
- “Els nostres músics vistos per un crític anglès”, [periódico sin identificar]. ¿Julio de 1931? [Recortes de prensa - IEV 15.03.15].

- Farran i Mayoral, J. (1929): "Robert Gerhard", *La Veu de Catalunya*, [ca. finales de noviembre].
- Ferrando, E. M.: «El mestre Pahissa parla de la seva òpera Marianela», *La Publicitat* (abril de 1923). Citado en Rabaseda i Matas, J.: *Jaume Pahissa. Un cas d'anàlisi musical*, Tesis doctoral (Arte). Universitat Autònoma de Barcelona, 2006, p. 331.
- Gan Quesada, G.: "Perspectivas sobre la recepción del repertorio modernista centroeuropeo en la España de entreguerras (1918-1936)", en *Cruces de caminos: intercambios musicales y artísticos en Europa en la primera mitad del siglo XX*, Pérez Zaldondo, G. y M. I. Cabrera García (eds.). Granada: MICINN - Universidad de Granada - Universidad de Tours, 2010, pp. 263-295.
- García Laborda, J. M.: "La primera recepción de A. Schönberg en España (1915-1939) y su inclusión en el debate cultural de la época", *En torno a la Segunda Escuela de Viena*, Madrid, Alpuerto, 2005.
- Gerhard, R.: Carta a Arnold Schönberg. Borrador manuscrito. 21-10-1923 [CUL].
- Gerhard, R.: "Arnold Schoenberg", *Programa de mano del Festival Arnold Schoenberg* (29 abril) 1925 [IEV. 14.03.18].
- Gerhard, R.: *Programa de mano de la 'Sessió Robert Gerhard'*. (22 diciembre) 1929. [IEV 13.05.03].
- Gerhard, R.: "Preludi", *Mirador* 53, 30 enero (1930a).
- Gerhard, R.: "Coral", *Mirador* 54, 6 febrerero (1930b).
- Gerhard, R.: "Orquestra Pau Casals", *Mirador* 55, 13 febrero (1930c).
- Gerhard, R.: "Fuga", *Mirador* 56, 20 febrero (1930d).
- Gerhard, R.: "Fuga (Acabament)", *Mirador* 57, 26 febrero (1930e).
- Gerhard, R.: "Elogio del saxofón", *Mirador* 58, 6 marzo, (1930f).
- Gerhard, R.: "Concert al Liceu", *Mirador* 59, 13 marzo (1930g), 5.
- Gerhard, R.: "Coda", *Mirador* 63, 10 abril (1930h).
- Gerhard, R.: "Variacions", *Mirador* 64, 17 abril (1930i).
- Gerhard, R.: "Com escolteu música?", *Mirador* 65, 25 abril (1930j), 5.
- Gerhard, R.: "Com escolteu música? II", *Mirador* 66, 1 mayo (1930k), 5.
- Gerhard, R.: "Els músics d'ara: Bartok", *Mirador* 105, 5 febrero, (1931a).
- Gerhard, R.: "Els compositors madrilenys", *Mirador* 107, 19 febrerero (1931b).
- Gerhard, R.: "C. Badia d'Agustí", *Mirador* 112, 26 marzo, (1931c).
- Gerhard, R.: "Edicions de Música - Xavier Gols, Suite pour piano", *Mirador* 131, 6 agosto (1931d).
- Gerhard, R.: "Edicions. Rodolfo Halffter. Dos Sonatas de El Escorial", *Mirador* 133, 20 agosto (1931).
- Gerhard, R.: "Un hoste illustre: Arnold Schoenberg", *Mirador* 140, 8 octubre (1931f), 5.

- Gerhard, R.: “Conversant amb Arnold Schoenberg”, *Mirador* 145, 12 de noviembre (1931g), 2.
- Gerahrd, R.: Carta a Arnold Schönberg. Borrador manuscrito. Ca. 1932 [IEV 14.02.02].
- Gerahrd, R.: Carta a Arnold Schönberg. Carta original mecanografiada. 25-2-1933 [IEV 12.01.052].
- Gerhard, R.: Texto (manuscrito) para la conferencia de la sesión 26ª de las *Audicions Discòfils*. Inédito [IEV 14.03.09], 1937.
- Gerhard, R.: “Apunts”, *Cultura*, 30, enero (1992), (ca. 1939).
- Gerhard, R.: “Reminiscences of Schoenberg” (1955), en Bowen, M. (ed.): *Gerhard on Music: Selected Writings*, Aldershot: Ashgate Publishing, 2000, 106-112.
- Girasol: “Una conversa amb Robert Gerhard”, *La Publicitat*, 3 y 4 diciembre (1929).
- Gongora, L.: “Primera actuación del grupo de Compositores independientes de Cataluña en ‘Audicions Intimes’ de la A. de Música ‘Da Camera’”, *La Noche*, 29 junio (1931) [IEV: 15.03.14].
- Gur, G.: “Arnold Schoenberg and the Ideology of Progress in Twentieth-Century Musical Thinking”, *Search. Journal for New Music and Culture* 5, (2009). [Acceso online: <http://www.searchnewmusic.org/gur.pdf>].
- Jacob, A.: *Grundbegriffe der Musiktheorie Arnold Schönbergs*, Hildesheim-Zürich: Georg Olms Verlag, 2005.
- León, J.: “Reflexions a l’entorn de les sardanes de Gerhard”, *Revista musical catalana*, 140, (1996), 45-46.
- Llobera, J. R.: *Foundations of national identity: from Catalonia to Europe*, New York: Berghahn Books, 2004.
- Messing, S.: *Neoclassicism in music, from the genesis of the concept through the Schoenberg-Stravinsky polemic*, Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1988.
- Messing, S.: “Polemic as history, the case of Neoclassicism”, *Journal of Musicology*, 9, 4, Fall (1991), 481-497.
- Millet, L.: “Sessió Robert Gerhard”, *Revista Musical Catalana*, 313 (enero) (1930a).
- Millet, L.: “A en Robert Gerhard”, *Revista Musical Catalana*, 315 (marzo) (1930b).
- Morazzoni, A. M. (ed.): *Arnold Schönberg. Stile herrschen, Gedanken siegen. Ausgewählte Schriften*, Mainz: Schott, 2007.
- Narváez Ferri, M.: *L’Orfeo Català, cant coral i catalanisme (1891-1951)*, Tesis doctoral (Historia). Universitat de Barcelona, 2005.
- Orga, A.: “The Man and his Music: an essay”, en Atherton, D. (ed): *Schoenberg/ Gerbard Series. The London Sinfonietta. The complete Instrumental and Chameber Music of Arnold Schoenberg and Roberto Gerbard*. London: Sinfonietta Produccions Limited, 1973, pp. 87-94.

- Palacios Nieto, M.: *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera: El Grupo de los Ocho (1923- 1931)*, Madrid: SEdeM, 2008.
- Prat, J.: “El pairalisme com a model ideològic”, *L’Avenç*, 132 (1989), 52-53.
- Rabaseda i Matas, J.: *Jaume Pabissa. Un cas d’anàlisi musical*. Tesis doctoral. (Arte) Universitat Autònoma de Barcelona, 2006.
- Schönberg, A.: *Tratado de armonía*, Madrid: Real Musical, 1992 (1922).
- Schönberg, A.: “Polytonalisten” (1923), en Morazzoni, A. M. (ed.): *Arnold Schönberg. Stile herrschen, Gedanken siegen. Ausgewählte Schriften*, Mainz: Schott, 2007, pp. 381-382.
- Schönberg, A.: “Reinschrift des (unbenutzten) Vorwortes zu op. 27 u. 28” (1926a), en Morazzoni, A. M. (ed.): *Arnold Schönberg. Stile herrschen, Gedanken siegen. Ausgewählte Schriften*, Mainz: Schott, 2007, pp. 387-389.
- Schönberg, A.: “Vorwort”, *Drei Satiren für gemischten Chor; op. 28*, Wien: Universal Edition, 1926b.
- Schönberg, A.: “Folk-Music and Art-Music” (1926c) en Stein, L (ed.): *Style and Idea. Selected Writing of Arnold Schoenberg*. Berkeley: University of California Press, 1984, pp. 167-169.
- Schönberg, A.: “Italian National Music” (1927), en Stein, L (ed.): *Style and Idea. Selected Writing of Arnold Schoenberg*. Berkeley: University of California Press, 1984, p. 175.
- Schönberg, A.: “Ich und die Hegemonie in der Musik” (1928), en Morazzoni, A. M. (ed.): *Arnold Schönberg. Stile herrschen, Gedanken siegen. Ausgewählte Schriften*, Mainz: Schott, 2007, p. 407.
- Schönberg, A.: “Mein Publikum” (1930), en Morazzoni, A. M. (ed.): *Arnold Schönberg. Stile herrschen, Gedanken siegen. Ausgewählte Schriften*, Mainz: Schott, 2007, pp. 411-415.
- Schönberg, A.: “Nationale Musik”, (1931a) en Morazzoni, A. M. (ed.): *Arnold Schönberg. Stile herrschen, Gedanken siegen. Ausgewählte Schriften*, Mainz: Schott, 2007, pp. 154-157.
- Schönberg, A.: “Zu Nationale Musik”, (1931b) en Morazzoni, A. M. (ed.): *Arnold Schönberg. Stile herrschen, Gedanken siegen. Ausgewählte Schriften*, Mainz: Schott, 2007, pp. 157-158.
- Schönberg, A.: “De Falla”, (1931c) en Morazzoni, A. M. (ed.): *Arnold Schönberg. Stile herrschen, Gedanken siegen. Ausgewählte Schriften*, Mainz: Schott, 2007, pp. 517-518.
- Schönberg, A.: “Meine Gegner” (1932), Morazzoni, A. M. (ed.): *Arnold Schönberg. Stile herrschen, Gedanken siegen. Ausgewählte Schriften*, Mainz: Schott, 2007, p. 430.
- Schönberg, A.: “Why No Great American Music” (1934) en Morazzoni, A. M. (ed.): *Arnold Schönberg. Stile herrschen, Gedanken siegen. Ausgewählte Schriften*, Mainz: Schott, 2007, pp. 189-194.

- Schönberg, A.: “Sinfonías folcloristas” (1947), en *El estilo y la idea* Cornellà: Idea Books, 2005, pp. 171-176.
- Schönberg, A. (s.f [ca. 1947]): “Folklorists [Skizze zu Folkloristic Symphonies]”; en Jacob, A.: *Grundbegriffe der Musiktheorie Arnold Schönbergs*, Hildesheim-Zürich: Georg Olms Verlag, 2005, p. 734.
- Schönberg, A.: “Música nueva, música anticuada. El estilo y la idea” (1950), *El estilo y la idea*. Cornellà: Idea Books, 2005, pp. 51-61.
- Stein, L. (ed.): *Style and Idea. Selected Writing of Arnold Schoenberg*, Berkeley: University of California Press, 1984.
- Stein, L.: “Schoenberg and ‘Kleine Modernsky’”, en Pasler, J. (ed.): *Confronting Stravinsky: man, musician, and modernist*, Berkeley: University of California Press, 1986, pp. 310-324.
- Thomson, W.: “Music as Organic Evolution: Schoenberg’s Mythic Springboard into the Future.” *College Music Symposium*, 33/34 (1993/1994), pp. 191-211.
- Trabal, F.: “Una conversa con Robert Gerhard”, *Mirador* 47, 19 diciembre (1929a), 5.
- Trabal, F.: “Robert Gerhard a Barcelona”, *Diari de Sabadell* 25 diciembre (1929b).
- Valls, M.: *La música catalana contemporània. Visió de conjunt*, Barcelona: Selecta, 1960.
- Webern, A.: Carta a Roberto Gerhard. Carta original manuscrita. 27-12-1931 [Paul Sacher Stiftung, 553-554].

MÚSICAS PARA DESPUÉS DE UNA GUERRA...
COMPROMISOS, RETIRADAS Y RESISTENCIAS
EN LA CREACIÓN MUSICAL CATALANA DEL
PRIMER FRANQUISMO

Germán Gan Quesada

Universitat Autònoma de Barcelona

INTRODUCCIÓN

En noviembre de 1953, la revista *Ínsula* dedicaba un número monográfico a la situación de la literatura catalana: desde la orilla mediterránea, comparecían Josep M.^a Castellet, Josep M.^a de Sagarra y los poetas Josep Carner, Salvador Espriu, Josep V. Foix y Carles Riba, entre otros; del lado madrileño, voces tan autorizadas como las de Vicente Aleixandre o Julián Marías saludaban el inicio de una normalización de las relaciones culturales entre los dos centros peninsulares principales que tendría en los Encuentros Literarios de Formentor, inaugurados en 1959, uno de sus exponentes más conocidos (C. Riera y M. Payeras, 2009), recuperando el espíritu de los congresos de poesía impulsados por el propio Riba entre 1952 y 1954 en Segovia, Salamanca y Santiago de Compostela (Amat, 2007) y continuados en la siguiente década por iniciativa de Marià Manent, con una dimensión política más acentuada, en los denominados “coloquios Cataluña-Castilla” habidos en L’Ametlla del Vallès (1964), Toledo (1965) y Can Bordoï (1971) (Amat, 2010).

Gabriel Ferrater, por su parte, expresaba desde sus páginas una visión en absoluto optimista de la continuidad de una tradición cultural fracturada tras la Guerra Civil y de la posible nueva vitalidad de sus fundamentos creativos:

... la cultura catalana sigue disponiendo, para su orgullo tal vez legítimo y para su complacencia tal vez imprudente, de una rica poesía; y la cultura catalana se está muriendo (G. Ferrater, 1953 [1979], p. 82).

La clara vocación polémica de esta afirmación –avivada por la juventud de su autor, nacido en 1922– contrastaba con la calidad de la producción poética reciente de algunos escritores también presentes en la revista (P. Gabancho, 2005): Carner, exiliado en Bruselas, había escrito *Nabí* en 1941, Riba publicado *Salvatge cor* en 1952, y el mismo año Espriu recogía, tras la primera conformación de su propio “microcosmos” mítico en *Cementiri de Sinera* (1946), su producción de posguerra en *Obra lírica...*, hitos particulares de una voluntad de renovación que, en la década de los cuarenta, había impulsado, entre otros, el crítico Juan Ramón Masoliver en las páginas de la revista *Entregas de poesía* y en la colección literaria *Poesía en mano (Quaderns de Vallençana)*, (2009).

Pero, al mismo tiempo, Ferrater nos mostraba la distancia estética de esa nueva generación respecto de las conquistas de la promoción cultural de preguerra y venía a señalar un alejamiento emocional de los creadores más jóvenes, en todos los ámbitos –pensemos, en el terreno artístico, en la primera producción de Cui-xart, Tàpies o Tharrats (M.^a I. Cabrera García, 1998)–, que ha repercutido desfavorablemente en la investigación y consideración crítica musicales; así, se ha privilegiado el examen del panorama compositivo ‘vanguardista’ y de recepción de nuevos repertorios, bien de la mano de la actividad de Joaquim Homs en el Club 49 (J. Homs, 2001), bien de la labor de los integrantes del Círculo Manuel de Falla (M. Alsina, 2005). Y, de manera obvia, es muy considerable el énfasis en el análisis de las trayectorias iniciales ya en los años cincuenta de los miembros catalanes de la llamada “Generación del 51”, en especial, por su mayor precocidad, Josep M.^a Mestres Quadreny (L. Gasser, 1983; O. Pérez i Treviño y A. Bofill, 2002).

De este modo, e incluso en las contribuciones musicológicas más recientes (F. Cortès i Mir, 2009, pp. 469 y ss.), la actividad tras la Guerra Civil, difícil y en muchos casos soterrada, de compositores protagonistas de la escena musical catalana antes de 1936 ha quedado ensombrecida, cuando no minusvalorada, en los relatos históricos sobre el período: sólo en los casos de Frederic Mompou, tan particular, y del estilo “antillanista” de Montsalvatge –y precisamente por su presunto carácter renovador– ha sido la crítica más generosa (F. Taverna-Bech, 1994; Ll. Caballero Pàmies, 2005). Por el contrario, la labor de recuperación protagonizada por Eduard Toldrà (1895-1962) en la dirección de la recién creada Orquesta Municipal de Barcelona (J. M. Almacellas i Díez, 2005; O. Martorell, 1995), el lento resurgir del Palau de la Música Catalana como sala de conciertos y sede de ciclos estables (A. Sàbat, 2010) y, sobre todo, el propio catálogo creativo de figuras como el propio Toldrà, Manuel Blancafort (1897-1987) o Ricard Lamote de Grignon (1899-1962) apenas merecen unas líneas de cortesía, puesto sólo en perspectiva con sus aportaciones anteriores a la guerra.

Y, sin embargo, es precisamente la atención a esta producción, a sus líneas de fuerza estética, a su presencia en los medios musicales y, por consiguiente, a su integración en el complejo panorama cultural del momento, condición inexcusable para apreciar la presencia de débiles, aunque decididos, hilos de continuidad a ambos lados de la divisoria de aguas bélica: incluso manteniendo la discutible visión ‘desértica’ de la década de los cuarenta y buena parte del decenio posterior, el comentario de las actitudes de conciliación, diferenciación estilística y adaptación –más en la línea de una “resiliencia” flexible y creativa que en el de una franca resistencia (J. Gracia, 2006)– de estos compositores es, sin duda, imprescindible para una apreciación correcta de un contexto general en el cual, de hecho, algunas de las iniciativas en que se implican, como la creación en 1953 de la *Societat de Música Contemporània*, recogen directamente el espíritu de propuestas similares anteriores a la guerra, caso de la *Associació de Música Contemporània* (1928) o del grupo de *Compositors Independents de Catalunya* (1931).

El propósito de las siguientes páginas es presentar algunas obras de estos tres compositores como ejemplo de dichas actitudes durante la primera posguerra y ofrecer un marco común en el que la interacción del tejido de relaciones personales, de las estrategias de promoción artística y de las maniobras de integración social queda evidenciada de modo patente: la convocatoria de los Premios “Ciudad de Barcelona” de Música durante el primer decenio de su institución.

EDUARD TOLDRÀ: LA PRUDENTE RETIRADA

Pese a su casi abandonada carrera como compositor –tras la Guerra sólo firmará algunas páginas vocales y corales y cuatro sardanas (M. Capdevila, 1964; C. Calmell, 1991; M. Capdevila y C. Calmell, 1995)–, es indudable el protagonismo de Eduard Toldrà en la música española y catalana de la primera posguerra, como director de la Orquesta Municipal de Barcelona desde su refundación en 1943 y asiduo ocupante del podio de la Orquesta Nacional de España a partir de 1941. Y es muy significativo del nuevo clima cultural el hecho de que su obra más importante tras la contienda inaugure con sus *Seis canciones sobre textos de Garcilaso, Jérica, Lope de Vega, Quevedo...*¹ un breve apartado en su catálogo –completado con la armonización para la editorial Seix Barral de *Doce canciones populares españolas* en 1941– de canciones sobre textos castellanos, especialmente si tenemos en cuenta su abundante producción catalana en este campo, sobre textos de Carner, Maragall o Sagarra y con ciclos tan logrados como *L'ombra del lledoner* (1924) [Tomás Garcés] o *La rosa als llavis* (1936) [Joan Salvat Papasseit].

1. Compuestas entre 1940 y 1941, recibieron su estreno en el Palau de la Música Catalana de Barcelona el 29 de marzo de 1941 [Mercedes Plantada, soprano; Blai Net, piano]; cfr. A. Zabala, 2009, pp. 289-299.

Precisamente el estreno en 1947 de esta última colección, que había obtenido el Premio Albéniz de la Generalitat catalana en 1936, revela con toda probabilidad una cierta tolerancia hacia el uso de textos en lengua catalana impensable a inicios de la década de los cuarenta: la elección, a iniciativa del editor José Porter, de seis poemas procedentes del romancero tradicional (“Mañanita de San Juan”), del romancero nuevo (Lope de Vega, Quevedo) y de un villancico de Garcilaso de la Vega para las mencionadas *Seis canciones...* excluye por principio toda muestra de la poesía áurea italianizante, afirmando una voluntad ‘imperial’ castellana clara; sólo la inclusión, extemporánea, del romance “La zagala alegre” del poeta decimonónico afrancesado Pablo de Jérica como pieza inicial, al tiempo que invalida el título usualmente empleado de *Seis canciones sobre textos del Siglo de Oro*, indica una cierta libertad de planteamientos que, sin embargo, contradice enfáticamente la dedicatoria del “Cantarcillo” a figura tan importante durante el franquismo como Luis de Urquijo, marqués de Bolarque².

Independientemente del grado de ‘sinceridad’ de la asunción de textos castellanos por parte de Toldrà³, es remarcable la continuidad de una *línea clara* modernista en el tratamiento estructural y armónico del texto, privilegiando el estilo silábico, enriqueciendo la previsible forma estrófica pura y respetando la repetición de estribillos literarios y musicales, al tiempo que estilemas hispánicos antes casi ausentes de su obra comparecen decididamente, caso de la hemiolia, de procesos cadenciales fríos o de giros modales –bien por intercambio modal (“Después que te conocí”), bien por uso de escalas (mixolidia en el inicio de “Cantarcillo”)–... estrategias que apuntan a un lenguaje que prosperará –pensemos en los *Cuatro madrigales amorios* (1947) y en los *Villancicos* (1952), de Rodrigo– en los años siguientes para la puesta en música de este tipo de textos.

Eduard Toldrà, *Seis canciones...*

La zagala alegre (P. de Jérica)	<i>Allegretto grazioso</i>	Sol m / M
Madre, unos ojuelos vi (L. de Vega)	<i>Allegretto</i>	Mi m / M
Mañanita de San Juan (anónimo)	<i>Allegretto mosso</i>	Fa M
Nadie puede ser dichoso (G. de la Vega)	<i>Andantino quasi allegretto</i>	La m
Cantarcillo (L. de Vega)	<i>Andante, non troppo lento</i>	Do# m/Re b M
Después que te conocí (F. de Quevedo)	<i>Un poco mosso</i>	La M

2. Luis de Urquijo y Landecho (1899-1975), segundo marqués de Bolarque, había sido nombrado sucesivamente miembro de la Junta Nacional de Teatros y Conciertos (marzo de 1940) y del Consejo Nacional de la Música presidido por el P. Nemesio Otaño (abril de 1941); consejero del Banco Urquijo desde 1943, fue promotor, a fines de la década, de la creación de la Orquesta Clásica de Madrid dirigida por Ataúlfo Argenta y elegido académico de Bellas Artes de San Fernando en 1967.

3. Cuestión que también habría que plantearse al respecto de Robert Gerhard, quien sólo se acercará a la poesía castellana en 1942 [*Tres canciones de vibuela, Por dó pasará la sierra, Seis tonadillas*] en el difícil contexto identitario de su exilio británico; cfr. J. Homs, 1987.

A Luis Urquijo, Marqués de Bolarque 23

Cantarcillo

Lope de Vega

Andante, non troppo lento

PIANO

dolce
Pues an. daís en las pal. mas, án. ge. les

pp

rit. *

san. tos, — ¡que se duer. me mi Ni. ño, te. ned los

4

ra. mos, te. ned los ra. mos! —

poco len.
pp

Figura 1. E. Toldrà, *Seis canciones...*, 5. Cantarcillo, cc. 1-12
(Barcelona: José Porter, 1942, p. 23).

RICARD LAMOTE DE GRIGNON: UNA RECUPERACIÓN DIFÍCIL

En tanto la situación de Toldrà en la Barcelona de inmediata posguerra no sufrió menoscabo notable, distinto fue el caso de Ricard Lamote de Grignon⁴: vinculado profesionalmente a entidades municipales republicanas, como subdirector de la Banda Municipal de Barcelona y de la Orquesta de Cambra de Girona, había colaborado con la política cultural de la Generalitat durante la Guerra Civil –recibiendo, por ejemplo, los Premios Enric Granados (*Quatre petits pastorals*, 1936) y Juli Garreta (*Facècia*, 1938, estrenada por la Orquesta Nacional de Conciertos en la Ciudad Condal bajo su propia dirección)–, lo que motivaría su encarcelamiento en 1939 durante cuarenta días y una depuración parcial en forma de “destierro” a Valencia, donde asumiría la subdirección de su Orquesta Municipal entre 1943 y 1947.

Fruto de este período levantino es una de las obras más singulares del catálogo de Lamote: el expresionismo alucinado de los *Caprichos* goyescos, y su capacidad, aunque tangencial, de crítica social⁵, sirve al compositor como subtexto plástico para *Goya. Sis peces desagradables* (1944), de notable audacia armónica en el panorama español del período; es difícil no verse turbado por la dislocación y grotesca deformación bitonal de la conocida canción infantil “Tengo una muñeca / vestida de azul” (!) en la quinta pieza del ciclo, inspirada en el capricho n° 51, “Se repulen”⁶.

El retorno de Lamote a Barcelona –donde no conseguiría una posición laboral estable hasta 1957, con su nombramiento, a instancias de Toldrà, como subdirector de la Orquesta Municipal de la ciudad– no resultó sencillo y le condujo, en sus últimos años creativos, a una situación casi bipolar en sus decisiones de promoción compositiva: por un lado, recuperando obras compuestas en su mayor parte antes de la Guerra, como *Enigmes*, de la que hablaremos más adelante, o la ópera valleinclanesca *La cabeza del dragón*, estrenada en el Gran Teatre del Liceu en 1961; por otro, ahondando en la línea expresiva de *Goya...* en obras de pequeño formato, caso de la breve *Toccata* (1953), para conjunto instrumental, premiada por las neonatas Juventudes Musicales, pieza en cuya escritura se aúnan un moderado atonalismo y la austeridad hindemithiana (“Larghetto”).

4. Apenas contamos con acercamientos biográficos a la figura de Lamote de Grignon jr., salvo el libro de recuerdos de su viuda (M. Coll, 1989), y un muy breve texto de C. Calmell, 1999.

5. Recordemos que, en el período final del franquismo, compositores como Luis de Pablo (*Yo lo vi*, 1970) o Cristóbal Halffter (*Pinturas negras. Concierto para órgano y orquesta*, 1972) acudirán al referente goyesco como precedente de una actitud política y pacifista crítica.

6. ¿Referencia solapada, tal vez –como señaló Beatriz Martínez del Fresno (Universidad de Oviedo) con ocasión de la discusión de este texto en las sesiones del Seminario–, al color del vestuario de las niñas y adolescentes encuadradas en la Sección Femenina del Frente de Juventudes instituido en 1940?

V. Se repulen

Giacoso (Allegro)

The musical score is arranged in systems. The first system includes Clarinet Sib, Clarinet Baix, and Fagot. The second system includes Violoncel and Contrabaix. The third system includes Piano A. The fourth system includes Piano B. The fifth system includes Timbals and Percussió. The score is marked with dynamics such as *ff*, *ff p*, *sf*, *ff*, *stacc.*, *p*, and *cresc.*. The time signature is 2/8 and the tempo is *Giacoso (Allegro)*. There are trill ornaments in the woodwind parts and a staccato piano part in the strings.

Figura 2. R. Lamote de Grignon, *Goya. Sis peces desagradables*, 5. Se repulen, cc. 1-8 (Sabadell: La mà de guido, 1996 [MG046], p. 52).

Y si en la *Sinfonía catalana*, compuesta inmediatamente después de su regreso a Barcelona y finalista, como señalaremos, de la primera edición de los Premios “Ciudad de Barcelona” en 1950, acude Lamote por vez primera a una referencia nacionalista expresa⁷ –y la dedica al poderoso Marqués de Lozoya, Director General de Bellas Artes hasta 1951–, ¿es el mismo compositor quien firma el desconcertante *Tríptico de la piel de toro* (1956/58), para piano y orquesta, que será estrenado en Barcelona por Leopoldo Querol como solista en octubre de 1959?...

El peso casi asfixiante en este *Tríptico...* del Falla intermedio, de *Noches en los jardines de España* a *El sombrero de tres picos*⁸, tanto en la fuerte modalización de armonías tonales como en materia de tratamiento orquestal e instrumental, escritura pianística y perfil rítmico de los motivos (así, en el episodio “Allegro vivace”, cc. 52ss, de su tercer movimiento), se alía, dentro de una estructura general concertante rapsódica, con la presencia de los estilemas hispánicos más tópicos, desde la estilización de ritmos populares –la seguidilla manchega en el pasaje “Allegro moderato”, cc. 118ss, del primer movimiento– al fundamento muy probable del tema del “Moderato, molto ritmico” final sobre “La Tarara” o la reminiscencia, evidente, de la escuela clavecinística española del XVIII (episodio “Scherzando”, cc. 252 y ss., del movimiento conclusivo), a la que ya se había acercado en 1949 con la orquestación de *Tres sonates* del P. Antonio Soler.

MANUEL BLANCAFORT: LA MODERACIÓN DE UN LENGUAJE

Xosé Aviñoa caracteriza el período de la producción de Blancafort iniciado tras la Guerra Civil como una “segunda época” (X. Aviñoa, 1997, p. 87) definida por una progresiva pérdida de los contornos más aristados y próximos a la vanguardia neoclasicista parisina que habían presidido su estilo en la etapa de entreguerras: ciertamente, el arco que se extiende, en el apartado pianístico, entre la conclusión de los *Cinc nocturns* (1940) y la scriabiniana *Obsessió* (1954) responde a esta moderación paulatina, que supone la recuperación de modelos historicistas más ceñidos (*Preludio, aria e giga*, 1944), la vuelta a la gran forma clásica –ya sea el cuarteto de cuerda (*Quartet de Pedralbes*, accésit del Premio Nacional de Música en 1949), ya el concierto (*Concert per a piano i orquestra n. 1. ‘Omaggio a Franz Liszt’*, 1944)– y una voluntad clara de manifestar de modo más marcado el arraigo en el acervo folclórico, bien desde una estricta perspectiva catalana –así, la *Sardana simfònica* (1949) o la *Rapsòdia catalana* (1952/53), para violonchelo y orquesta, dedicada a Gaspar Cassadó⁹–, bien más abierta geográficamente.

7. Biblioteca de Catalunya (BC), Fons Lamote de Grignon A3-RLG 136.

8. Como bien ha señalado Xosé Aviñoa en su introducción (2009a, p. 6) a la edición de la partitura, comentario reproducido en las notas a la grabación de la obra (2009b, p. 8).

9. BC, Fons Manuel Blancafort M 4893/7.

Handwritten musical score for "Lento (Lento)" from "Rapsòdia catalana, II" by M. Blañafort. The score is for measures 1-10 and includes parts for Flauti, Oboi, C. Sax., Fag., Clarineti, Trompe, Piatte, Cr. C., Pianof. a, V. C. Solo, Violini I & II, Viola, Violoncelli, and Contrabassi. The tempo is marked "Lento (Lento)" and the key signature is one flat. The score features various dynamics such as "ppp", "p", "mf", and "crescendo", along with performance instructions like "if min" and "crescendo". The page number "37" is written at the bottom center.

Figura 3. M. Blañafort, *Rapsòdia catalana*, II. Lento, cc. 1-10 (Biblioteca de Catalunya, Fons Manuel Blañafort M 4893/7).

Éste es el caso del *Concert [n. 2] per a piano i orquestra. 'Ibèric'*, compuesto en 1946 y revisado en profundidad en los años finales de vida de Blancafort, cuyo estreno en marzo de 1950¹⁰ vino a rubricar la nueva deriva estilística del compositor: el seguimiento del modelo del concierto de Schumann es claro, así como la atención a modelos formales tradicionales (sonata, *lied* y rondó, respectivamente), de los que se aparta sólo en una mayor libertad de relaciones tonales –el segundo movimiento, “Moderato non troppo”, se presenta en Re b M, frente a la tonalidad principal de La m, y ofrece una sección central en la tonalidad mediante de Fa M–, en el moderado color modal de los materiales temáticos, de acusado diatonismo, y en un tratamiento rítmico (“Rondó. Allegretto”) que justifica, sobre todo en su coda “Vivo risoluto”, el iberismo, escorado hacia lo andalucista, de su título.

LOS PREMIOS DE MÚSICA “CIUDAD DE BARCELONA”: ¿UNA OPORTUNIDAD PERDIDA?¹¹

El éxito propagandístico de la iniciativa del Premio de Literatura “Ciudad de Barcelona”, convocado por vez primera en 1949 –y la implicación personal de su promotor, el conocido editor, excombatiente y teniente de alcalde delegado de cultura Luis de Caralt–, motivó, en marzo del año siguiente, la aceptación de su propuesta de ampliar la convocatoria a otras categorías, convirtiendo el Premio de Literatura en Premio de Novela y creando *ex novo* los de Teatro, Poesía, Fotografía y Cine documental –estos dos últimos “sobre temas barceloneses”– y, finalmente, Música, dotado con 25.000 pesetas.

Organizados por el Negociado de Bellas Artes y Museos de la Subsección de Cultura de la Sección de Gobernación del Ayuntamiento, la voluntad de ligarlos

Pese a estar concluida, la *Rapsòdia catalana* vivió, al menos, hasta tres procesos de revisión: el primero, concerniente a la parte solista, debido al propio Cassadó en diciembre de 1954; el segundo, iniciado en junio de 1960 (BC, Fons Manuel Blancafort M 4897/5/36), se continuó en diciembre de 1961 para alcanzar una versión nueva, probablemente la presentada al Premio “Ciudad de Barcelona” de Música en su edición de 1966; por último, el tercero, fechado en octubre de 1971, condujo al estreno de la obra en 1972 [Barcelona, Palau de la Música Catalana, 11.6.1972. Orquesta Municipal de Barcelona, Ernest Xancó (violonchelo) / Luis A. García Navarro].

Aún inédita, la editorial Boileau prevé una inminente publicación de esta obra [B.3188]; <<http://www.boileau-musica.com>> (Último acceso: 21-9-2010).

10. Barcelona, Palau de la Música Catalana, 3.3.1950 [Orquesta Municipal de Barcelona, María R. Canals (piano) / E. Toldrà].

La partitura general ha sido editada en Barcelona, Boileau, 1997 [B.3052].

11. Este epígrafe se basa, parcialmente, en nuestra comunicación inédita “*Al paso alegre de la paz... [In the Joyful Mood of Peace...]*. Musical Composition and Ideological Orientation in ‘Ciudad de Barcelona’ Musical Prizes (1950-1960)” (*Twentieth-Century Music and Politics*, University of Bristol, 14-16.4.2010).



Figura 4. Jurado del Premio de Música “Ciudad de Barcelona” 1950: desde el segundo por la izquierda, F. Mompou, E. Toldrà, J. Zamacois, X. Montsalvatge y E. Casals (Arxiu Municipal Administratiu de Barcelona-Secció Cultura, *olim* G1-F12).

a las celebraciones de la “Liberación” quedó patente en la decisión de hacer coincidir su fallo –en el caso de la categoría musical, en la sede del Ateneu Barcelonés– con el 26 de enero, fecha exacta de entrada de las tropas nacionales en la ciudad. No tan clara, sin embargo, resultó la previsión de fondos para el devengo de las cantidades asociadas al premio, que en el caso de la convocatoria musical obligó para su satisfacción a recurrir al capítulo de imprevistos del Presupuesto de Gastos municipal...¹².

En esta primera ocasión, las bases se remitieron a un círculo restringido de centros y personalidades musicales de ámbito nacional, si bien con una clara preponderancia barcelonesa demostrada en la presencia de un único compositor no residente en la Ciudad Condal; junto a los nombres de algunos jóvenes músicos, miembros del Círculo “Manuel de Falla” (Àngel Cerdà, Josep Valls, Josep Cercós), figuran en la nómina de candidatos Ricard Lamote de Grignon, finalista con su *Sinfonía [catalana]*, y el ganador definitivo, Manuel Blancafort, con su *Sinfonía en Mi mayor*.

La omisión en las bases del premio, pese a reiteradas peticiones en este sentido en años posteriores, de referencia alguna a la edición impresa o discográfica de las obras galardonadas dificulta, o directamente imposibilita, el acceso a las com-

12 Debemos a la amabilidad de D.^a Eugènia Lanza, responsable de su servicio de Consulta Externa, el acceso al fondo –acuerdos municipales, dictámenes, minutas, oficios y documentación gráfica– relativo a las convocatorias del Premio “Ciudad de Barcelona”, en sus diversas categorías, y depositado en el Arxiu Municipal Administratiu de Barcelona-Secció Cultura, en proceso actual de recatalogación (*olim* G1-F12).

posiciones premiadas; sin embargo, la existencia de algunas de las composiciones en la Biblioteca de Catalunya –conservadas en los fondos privados de los compositores Manuel Blancafort y Ricard Lamote de Grignon– y en el archivo histórico de la Orquesta Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya, heredera de la Orquesta Municipal de Barcelona, en cuanto formación encargada del estreno de las obras premiadas, permite comprobar, al hilo de las sucesivas ediciones del galardón, notables vaivenes estéticos e implicaciones personales determinantes¹³.

Así, en la primera convocatoria, el premio concedido al veterano Manuel Blancafort, por su *Sinfonía en Mi mayor*, compuesta a toda prisa entre junio y septiembre de 1950 –hasta el punto de prescindir de un *scherzo* casi concluido para no sobrepasar la fecha límite de presentación de partituras¹⁴–, no resulta sorprendente: la reivindicación conservadora, sostenida en una entrevista poco posterior, de adoptar una “posición de orientación clásica”, conjugada con una “sublimación de los matices característicos del folclore catalán”, especialmente visible en el movimiento lento, debieron sin duda satisfacer las expectativas del jurado, en sintonía con las protestas de fidelidad “mediterránea” de su autor y su poética sentimental:

... al borde de nuestro soleado Mediterráneo no podemos sentir como en la estepa oriental. Strawinsky, Bartók y otros grandes músicos contemporáneos tienen algunas obras que causan grande admiración por la inteligencia y el ingenio que revelan; son obras que electrizan por su potencia pero... a veces dejan un vacío en las zonas de la sensibilidad.

Estoy convencido de que la música tiene la misión de hablar al corazón y tal vez en nuestra época, tan atormentada, sea más necesario que nunca una música que eleve el espíritu y sugiera climas de serenidad (P. Voltes, 1951).

Tanto el estreno de esta sinfonía en Barcelona, en el contexto de la celebración de las fiestas patronales de la ciudad, como su posterior presentación en Madrid dejaron un regusto agrídulce: demasiado atrevida para algunos, escépticos frente al carácter extrovertido y *Six* del último movimiento *alla galop*, en

13. En el Arxiu Històric de la OBC, consultado gracias a la colaboración de su archivera, D.ª Begoña Pérez, constan las siguientes obras galardonadas: R. Lamote de Grignon, *Enigmes* (227, sólo partes de orquesta); F. Ardèvol, *Suite* (267, sólo partes de orquesta); A. Pérez Olea, *Suite de cantos populares* (277) y J. Muñoz Molleda, *Sinfonía en La menor* (278).

Por su parte, en la Biblioteca de Catalunya se encuentran las partituras completas de la *Sinfonía en Mi mayor*, de Blancafort (Fons Manuel Blancafort M 4893/10a) y de *Enigmes*, de Lamote de Grignon (Fons Lamote de Grignon M A2-RLG 109/1, reprografía del manuscrito hológrafo).

La editorial Boileau ha anunciado una inminente publicación de la *Sinfonía en Mi mayor*, de Blancafort [B.3187]; <<http://www.boileau-musica.com>> (Último acceso: 21-9-2010).

14. Tal vez se trate del titulado *Scherzo de Nadal* (1951), recogido en los catálogos de la obra de Blancafort; cfr. X. Aviñoa, 1997, p. 182.

exceso reaccionaria para otros o, en el caso de la retaguardia tardorromántica, aquejada de una excesiva ligereza: "... falta, en nuestra sincera opinión, una mayor amplitud constructiva y una más elevada calidad temática", en palabras del furibundo straussiano Conrado del Campo (C. del Campo, 1951).

No obstante, las voces más autorizadas y comprometidas mostraron un decidido apoyo: Xavier Montsalvatge, cuya relevancia como crítico musical en *Destino* y en *La Vanguardia Española* es incontestable en estos años, no se rebozaba en afirmar, desde las páginas de este último periódico, la significación pretendida para el premio, "el más importante... que se concede actualmente en España", y pese a que un año después se lamentara del hecho de que "... abundan los compositores que saben su oficio aunque escasean los capaces de poner sus conocimientos al servicio de una idea estética verdaderamente original, interesante y persuasiva" (J. Montsalvatge, 1951), prestará desde el jurado un soporte inquebrantable de manera continuada a partir de 1953.

Sólo un año después, en 1951, se subsanó la postergación de la edición anterior: el finalista, Ricard Lamote de Grignon, pasaba a primer plano al obtener el premio por su gran fresco sinfónico *Enigmes*, del que quedaron omitidos los dos últimos movimientos corales, sobre textos del Apocalipsis, por exigencias de una convocatoria que excluía de la plantilla toda participación vocal¹⁵; la escritura de *Enigmes* ocupó a Lamote entre 1933 y 1948, un período muy prolongado en comparación con su segundo oratorio *El Càntic dels Càntics* (1962), y su ambición se refleja en el uso de un lenguaje orquestal muy amplio -así, una nutrida percusión que incluye címbalon, campanólogo, campana y máquina de viento- y de una meticulosa coherencia temática en torno de dos *leitmotive* recurrentes.

Aunque los cinco números presentados al concurso eran anteriores a la contienda, su presentación al público "a manera de 'acción de gracias' por todas las divinas bondades" y su conclusión jubilosa y 'gregoriana', sobre el acorde de La Mayor en la alabanza de la Jerusalén celestial, conectaba plenamente con la visión de un catolicismo de cuño agónico, unamuniano, y se prestaba a una fácil identificación con la situación de la ciudad durante y después de la guerra, ya 'liberada' (J. Montsalvatge, 1952; M. del Arco, 1952). Y no debemos olvidar que el control dogmático de las obras presentadas al Premio, al menos como referencia negativa para evitar toda posible desviación heterodoxa, quedará asegurado desde 1954 con la presidencia, inamovible, del jurado por el jesuita Antoni Massana.

15. El estreno de la versión completa de *Enigmes* tendría que esperar hasta el 8 de febrero de 1963, como parte del concierto-homenaje a su autor dirigido por Rafael Ferrer a la Orquesta Municipal de Barcelona en el Palau de la Música Catalana [P.J. Gondrau Valls (recitador); Capilla Clásica Polifónica del F.A.D., Coral Sant Jordi, Coro Madrigal, Coral Antics Escolans de Montserrat].

RECIT: i em vaig lomar
per a veure la veu que a mi em parlava;
i vaig veure set canelobres d'ors i en mig
dels set canelobres, UN, semblant al fill
de l'Home. i el seu cap i els seus co-
bells eren blancs com la llana blanca,
com la neu; i els seus ulls com flames
de foc. I era la seva veu com la de
moltes aigües. I tenia a la dreta
set estrelles, i de la seva boca en
sortia una espasa de dos lloms. I el
seu rostre resplendia com el sol quan
resplendeix amb la força.

Lento. Vivo.

VIVO

Campanelli

Piano

Perc.

Campane tub.

Piatti (a. bac.)

Tig.

Figura 5. R. Lamote de Grignon, *Enigmes*, I. Presència i paraula de Déu, cc. 1-6
(Biblioteca de Catalunya, Fons Lamote de Grignon M A2-RLG 109).

R. Lamote de Grignon, *Enigmes*

- I. Presència i paraula de Déu
- II. L'estrella del matí
- III. El setial de Déu
- IV. Lamentació de l'Apòstol
- V. El sisè segell
- VI. El silenci
- VII. Càntics de lloança

1952 supone el inicio de una “travesía en el desierto”: por dos años consecutivos -hecho que se repetirá regularmente en 1956, 1958 y 1960, a diferencia del Premio Nacional de Música, que a lo largo de la década sólo registrará esta circunstancia en 1957- el jurado no halló obra alguna merecedora del galardón, con el agravante de constituirse Música, junto con Fotografía y Cine, en la disciplina con menor capacidad de convocatoria. Ante la amenaza de supresión de la categoría, se recurrió al establecimiento extraordinario, para 1953, de dos categorías “menores”, destinadas a la orquesta de cuerda y a la composición camerística; por cierto, en este 1952, único año del decenio en que Montsalvatge no perteneció al jurado del premio, se perdió la ocasión de distinguir una composición de la importancia de su *Concierto breve para piano y orquesta*, ejemplo de su estética “antillanista” y de la asunción de los modelos ravelianos¹⁶.

De nuevo un cierto inmovilismo estético, y la constatación de una decidida red de intereses, preside la elección de los ganadores en las convocatorias extraordinarias de 1953: en el apartado orquestal es Lluís Benejam (1914-1968) el galardonado por su *Poema para orquesta de cuerda* -un compositor discípulo de Massana, activo como intérprete en las principales agrupaciones de la ciudad (de hecho, era concertino de la misma Orquesta Municipal que habría de estrenar la obra) y que acabaría sus días, tras su paso por Ecuador, en Birmingham (USA)-, y en el de música de cámara un *Trío de cuerda* de Fernando Ardèvol (1887-1972), en cuya academia se habían formado miembros del jurado como Rafael Ferrer o Juan Pich Santasusana, director de la Banda Municipal, y el propio Benejam.

Lo que, a juzgar por otras obras debidas a Benejam en el mismo período, caso de la *Elegía sobre un tema incaic* (1953) o la colección de sonatas para instrumentos de cuerda y piano de inicios de la década, debió ser en su *Poema etbos* romántico acendrado y universo tonal escasamente perturbado, se escora en el *Trío* de Ardèvol en reinterpretación del denso contrapunto de Reger y del moderado cromatismo del primer Schönberg.

Recorrer, por otra parte, el reflejo periodístico de los sucesivos actos de concesión evidencia su verdadera dimensión al contemplar cómo se integran en un más amplio conjunto de ceremonias político-religiosas en ese día: por ejemplo, en 1957 éstas incluían el rezo del *Te Deum* en la catedral y la celebración de oficios

16. Circunstancia que el compositor recoge en sus memorias (X. Montsalvatge, 1988, pp. 89-90).

religiosos, la inauguración de grupos escolares y exposiciones o la concesión a título póstumo de la Medalla de la Ciudad a Moscardó... un itinerario a cuya conclusión el acto de lectura del fallo reunía a los más altos representantes del ejército, la política y la cultura de la ciudad en lugares tan significativos como el Ateneu Barcelonès (1950-1953), el Saló de Cent del Ayuntamiento (1954), el Palau de la Virreina (1955) y, finalmente, y con banquete incluido, los salones del Hotel Ritz (1956-1961).

La situación, sin embargo, no era sostenible desde el punto de vista propagandístico cultural: la lectura del fallo, de nuevo de carácter negativo, de la convocatoria de 1953 en enero de 1954 provocó una incompreensión manifiesta y un gran malestar que se tradujeron en una notable relajación progresiva de los requisitos de las convocatorias, desde la supresión de la efímera audición pública previa a la confesión, manifestada por un miembro del jurado en enero de 1955, de que "... no era absolutamente preciso... encontrar la obra maestra, indiscutible y perfecta, sino que unas páginas de buena música, de música notablemente escrita, justificaban una actitud aprobatoria" (J. Montsalvatge, 1955).

El desembarco, como sucesivos ganadores, de un valenciano de adopción, Miguel Asíns Arbó (1916-1996) (*Alvargonzález*, 1954), y del catedrático del Conservatorio de Madrid Victorino Echevarría (1898-1965) (*Cataluña*, 1955), ambos sobradamente conocidos en los Premios Nacionales de Música como ganadores de las ediciones de 1950 y 1955, supuso una ruptura evidente con el público, en especial con sus sectores más nacionalistas: el estreno de ambas obras encontró encendidas protestas por parte del auditorio, que no veía sus expectativas musicales cumplidas ni en el trasnochado poema sinfónico de tema machadiano de Asíns Arbó ni en el folclorismo, inasumible en cuanto exportado desde Madrid, de la *suite de ballet* de Echevarría.

De nuevo es Montsalvatge quien en junio de 1956, tras otra convocatoria desierta, pone el dedo en la llaga: "El Premio de Música de Barcelona hasta ahora ha motivado más disgustos y desilusiones que alegrías"; su adecuada supervivencia, a juicio del compositor, pasaba por una modificación profunda de las bases, para lo que propone reformas como la apertura de plantillas posibles, la supresión del carácter inédito y anónimo de las obras presentadas, y el anuncio previo del jurado y su presidencia por una personalidad internacional prestigiosa; de todas ellas, sólo la exención del anonimato –en un círculo musical tan reducido como el barcelonés (y español) de la época, del todo virtual– y de la condición de su carácter inédito absoluto se implantarían, respectivamente, en 1957 y 1958 (J. Montsalvatge, 1956).

Por su parte, la obra galardonada en 1957, una *Suite para orquesta* de nuestro ya conocido Ardèvol, resulta sintomática de la desorientación estética que parece presidir el juicio de los sucesivos jurados, al premiar una composición que oscila con impunidad entre el cromatismo tortuoso ("Tema Variado"), la recuperación regeriana de formas antiguas (la giga en forma de fuga conclusiva) o la directa reinención del pasado imperial, caso del "meriñaque" *alla pavana*, de la "Danza de las meninas" o de la "Napolitana" que conforman buena parte de su segundo movimiento.

F. Ardèvol, *Suite para orquesta*

- I. Preludio. *Lento - Allegro scherzando - Vivace - Lento - Vivacissimo*
- II. Ritmos fugaces
 - a) Sincopado. *Scherzando*
 - b) Meriñaque. *Andante* [a la pavana]
 - c) Heroica. *Allegro pesante*
 - d) Danza de las meninas. *Andante*
 - e) Napolitana. Tpo. Tarantela. *Presto, molto leg(g)iero*
- III. Tema Variado
- IV. Final. Giga (Fuga). *Presto [sempre leggiero]*

Frente a la necesidad de una refundación, las convocatorias que cierran la década suponen para el Premio, por el contrario, una limitada reforma de insuficiente alcance. Así, en 1958, asistimos a la instauración de una segunda categoría, de dotación económica inferior (y carácter estético obsoleto), destinada a “colecciones de canciones y danzas de carácter popular”, que consiguió sólo de modo ficticio aumentar el número de obras presentadas, ya que en la categoría sinfónica principal quedó de nuevo desierto el premio, dejando por el camino obras tan estimables como el *Concierto para violonchelo y orquesta en La mayor*, de José Moreno Gans, compositor finalista en dos ocasiones (1951 y 1961).

En este apartado folclórico, el premio viajó de nuevo hasta Madrid en la persona de Antonio Pérez Olea (1923-2005), discípulo de Conrado del Campo y de Jesús Guridi pronto decantado hacia la creación cinematográfica: su *Suite de cantos populares*, fechada en noviembre de 1958, agrupa en dos series de once piezas, en imposible sucesión, armonizaciones orquestadas de cantos procedentes de varios puntos de la geografía española (Andalucía, Castilla, Extremadura) e iberoamericana (Venezuela, Costa Rica), basándose en fuentes tan añejas como el *Cancionero popular. Colección española de coplas y seguidillas* editado por Emilio Lafuente Alcántara en Madrid en 1865.

A. Pérez Olea, *Suite de cantos populares*

PRIMERA PARTE

- I, II y IV. Rondas
 - I. “Cómo quieres que tenga / finos colores” (*Lento*)
 - II. “El pimpinillo, el pimpinero, / cómo cantaba el mes de Enero” (*Poco vivo*)
 - IV. “Fatigas me dan de muerte / si no te veo en un día” (*Ligero*)
- III. Aceitunera (*Lento*) “Una vez que fui a aceitunas”
- V. Nana (*Andante*) “Dormite, mi niño, que tengo que hacer”
- VI. Villancico (*Vivo*) “Vino la Nochebuena, / no vi tu cara”

SEGUNDA PARTE

- I. Ofrenda (*Poco moderato*, místico) “Al poderoso San Roque / venimos a saludar”
- II. Gallarda (Vivo) “Cómo quieres que te quiera / si no te puedo querer”
- III. Rondeña (Vivo) “Rondeñas vienen cantando / rondeñas ceclavineras”
- IV. Pasacalle (*Allegro molto*) “Cómo quieres que te olvide / si has sido mi amor primero”
- V. Loa (*Andante*) “Cómo quieres que vaya / vaya y revaya”

Y, para finalizar, en 1959 es el antiguo discípulo de Joaquín Turina y Premio Nacional de Música en 1951, José Muñoz Molleda (1905-1988), quien se alza con el premio en la categoría sinfónica –quedando desierta la folclórica– con su *Sinfonía en La menor*, una partitura más escorada del lado de la tradición que de la modernidad, si nos atenemos a su universo modal, su respeto escrupuloso a las formas canónicas (sonata, *lied*, *scherzo* con trío) y, especialmente, al zapateado que cierra la obra, de modo paroxístico similar al de alguna de las *Danzas fantásticas* de su maestro.

PREMIOS “CIUDAD DE BARCELONA” DE MÚSICA (1950-1959)

AÑO	CONVOCATORIA	PREMIO	JURADO (+ Secretario Municipal)
1950	- Compositores españoles. - Obras para orquesta sinfónica. - Inéditas y no estrenadas. - Duración mínima: 20 min.	MANUEL BLANCAFORT <i>Sinfonía en Mi Mayor</i> E. Barcelona, 28-9-1951. Orquesta Municipal de Barcelona / E. Toldrà	<u>L. de Caralt</u> 6 E. Toldrà J. Zamacois E. Casals X. Montsalvatge F. Mompou
1951	- Anonimato, bajo lema.	RICARD LAMOTE DE GRIGNON <i>Enigmes</i> E. Barcelona, 31-10-1952. O. Municipal de Barcelona, F. Parès (recit.) / E. Toldrà	<u>E. Toldrà</u> 5 M. Blancafort X. Montsalvatge F. Mompou E. Casals
1952		Desierto - Convocatoria extraordinaria de dos categorías: Orquesta de cuerda y Música de cámara (3-5 instrumentos, con o sin piano) para la edición siguiente	<u>E. Sopena</u> 7 E. Toldrà J. Zamacois F. Baldelló P. Vallribera R. Ferrer R. Lamote

AÑO	CONVOCATORIA	PREMIO	JURADO (+ Secretario Municipal)
1953	<p>- Obras para orquesta sinfónica, excluyendo solistas vocales o instrumentales.</p> <p>- Elección preliminar de un máx. de 3 obras y audición pública previa al fallo.</p>	<p>Desierto</p> <p><u>Orquesta de cuerda:</u> LLUÍS BENEJAM <i>Poema para orquesta de cuerda</i> E. Barcelona, 28-5-1954. O. Municipal de Barcelona / E. Toldrà</p> <p><u>Música de cámara:</u> FERNANDO ARDÈVOL <i>Trío de cuerda</i> E. Barcelona, 20-5-1954. Agrupación de Música de Cámara de Barcelona</p>	<p><u>E. Toldrà</u> 7 J. Zamacois X. Montsalvatge J. Pich Santasusana R. Ferrer E. Casals F. Mompou</p>
1954		<p>MIGUEL ASÍNS ARBÓ <i>Alvargonzález</i> E. Barcelona, 25-2-1955. O. Municipal de Barcelona / E. Toldrà</p>	<p><u>A. Massana (SD)</u> 7 F. Sopeña (ausente) J. Zamacois J. Pich Santasusana R. Lamote X. Montsalvatge E. Ribó</p>
1955		<p>VICTORINO ECHEVARRÍA <i>Cataluña</i> E. Barcelona, 28-5-1956. O. Municipal de Barcelona / E. Toldrà</p>	<p><u>A. Massana (SD)</u> 6 E. Toldrà R. Lamote R. García Sanz P. Franck R. Ferrer</p>
1956	<p>- Se suprime la audición pública previa.</p>	<p>Desierto</p>	<p><u>A. Massana (SD)</u> 7 E. Toldrà R. Lamote J. Pich Santasusana P. Vallribera R. Ferrer X. Montsalvatge</p>
1957	<p>- Se suprime el anonimato del envío.</p>	<p>F. ARDÈVOL <i>Suite [sinfónica]</i> E. Barcelona, 23-5-1958. O. Municipal de Barcelona / E. Toldrà</p>	<p><u>A. Massana (SD)</u> 7 E. Toldrà R. Lamote J. Pich Santasusana X. Montsalvatge J. Altisent R. Ferrer</p>
1958	<p>- Dos categorías:</p> <p>A) Orquesta Sinfónica, incluyendo solistas vocales o instrumentales.</p> <p>B) Colección de canciones o danzas orquestales (al menos, 6 piezas).</p> <p>- No estrenada en Barcelona.</p>	<p>Desierto (categoría A)</p> <p>ANTONIO PÉREZ OLEA <i>Suite de cantos [populares]</i> E. Barcelona, 5-2-1960. O. Municipal de Barcelona, M. R. Barbany (mezzosoprano)/E. Toldrà</p>	<p><u>A. Massana (SD)</u> 7 E. Toldrà R. Lamote J. Pich Santasusana X. Montsalvatge R. de la Riba (OFM) F. Ardèvol</p>

AÑO	CONVOCATORIA	PREMIO	JURADO (+ Secretario Municipal)
1959		JOSÉ MUÑOZ MOLLEDA <i>Sinfonía en La menor</i> E. Barcelona, 13-5-1960. O. Municipal de Barcelona / E. Toldrà Desierto (categoría B)	A. Massana (SD) 7 E. Toldrà J. Zamacois J. Pich Santasusana R. Lamote R. de la Riba (OFM) X. Montsalvatge

Coda

*Galop del cavall flac,
 per tristos anys, per aspres
 camins de Sepharad.
 Àrid dolor demana
 aigua benigna, blat.
 Si poca, la clara pluja
 que no se'ns torni sang.
 La nostra nit, orella
 parada de l'esglai,
 escolta com s'atansen,
 per l'ampla pell de brau,
 rialles sense llavis,
 mal somni cavalcat.*

(S. Espriu, *La pell de brau*, IV)

De la que en 1960 bautizó Manuel Valls como “generació de 1920” (M. Valls, 1960), tan sólo Mompou, Toldrà y Blancafort reciben en su monografía un tratamiento específico, y es justamente el tercero quien obtiene del musicólogo las palabras más generosas para su última producción:

... i així ens dona una obra clara, madura, assenyada i sòlidament estructurada, fidel expressió de la seva personalitat en l'ordre individual i que, en el social, representa la síntesi vivent de la cultura musical de Catalunya (M. Valls, 1960, p. 137).

Claridad, solidez, *seny*... una valoración positiva que coincide, al inicio de la nueva década, con un relativo cambio de actitud de las generaciones menos marcadas por la guerra -Manuel Valls había nacido en 1920, dos años antes que Ferrater- hacia la obra de madurez de sus predecesores, reivindicada por Jaume Vicens Vives en la segunda edición de su *Noticia de Catalunya* (1960), y ese mismo año refrendada por la publicación de títulos tan influyentes como *Vacances pagades*, de Pere Quart, y, sobre todo, *La pell de brau*, de Salvador Espriu.

La propia lógica vital llevó en estos años a la desaparición paulatina de sus representantes (Toldrà y Lamote en 1962, Taltabull en 1964), pero el peso de su contribución a la continuidad de una línea creativa en el primer franquismo que permitió la emergencia de la nueva generación de compositores catalanes –por estos años asoman en los Premios “Ciudad de Barcelona” Josep Soler (1961) y Salvador Pueyo (1964) como ganadores, y Leonard Balada o Joan Guinjoan como postulantes– y el comienzo de nuevas iniciativas de difusión del repertorio contemporáneo, desde la puesta en marcha de los ciclos de “Música Oberta” a la fundación de grupos especializados como “Diabolus in Musica” o el “Conjunt Català de Música Contemporània”, por ejemplo, dista aún de ser ponderado en su justa profundidad y vigencia: de hecho, aún en 1966, dieciséis años después de la creación del Premio “Ciudad de Barcelona”, fue de nuevo Blancafort quien repitió en el palmarés con la ya mencionada *Rapsòdia catalana*. A partir de aquí ya es, probablemente, otra historia...

BIBLIOGRAFÍA

- Alsina, M.: *El Cercle Manuel de Falla*, Lleida: Institut d’Estudis Ilerdencs, 2005.
- Almacellas i Díez, J. M.: “El procés de creació de l’Orquestra Municipal de Barcelona”, *Revista Catalana de Musicologia*, 3 (2005), 93-112.
- Amat, J.: *Las voces del diálogo. Poesía y política en el medio siglo*, Barcelona: Península, 2007.
- Amat, J.: *Els ‘Coloquios Catalunya-Castilla’ (1964-1971). Debat sobre el model territorial de l’Espanya democràtica*, Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 2010.
- Arco, [M.] del: “Ricardo Lamote de Grignon”, *Diario de Barcelona*, Barcelona, 1-11-1952, 2.
- Aviñoa, X.: *Manuel Blancafort*, Barcelona: Generalitat de Catalunya-Departament de Cultura – Proa, 1997 (Compositors Catalans, 7).
- Aviñoa, X.: “Ricard Lamote de Grignon – Tríptico de la piel de toro”, Barcelona: Tritó, 2009 [TR616], 5-6.
- Aviñoa, X.: “Ricard Lamote de Grignon, el simfonista reservat” [COLUMNA MÚSICA 1CM0204 (2009). Podlasie Philharmonic Orchestra, Daniel Blanch (piano) / Marcin Nał cz-Niesiołowski], 8-11.
- Caballero Pàmies, Ll. (ed.): *Xavier Montsalvatge. Homenaje a un compositor*, Madrid: Fundación Autor, 2005.
- Cabrera García, M.^a I.: *Tradición y vanguardia en el pensamiento artístico español (1939-1959)*, Granada: Universidad de Granada, 1998.
- Calmell, C.: “Eduard Toldrà, compositor”, Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona – Departament d’Història de l’Art, 1991.

- Campo, C. del: “Concierto de las orquestas Nacional y Sinfónica”, *El Alcázar*, Madrid, 27-11-1951.
- Capdevila, M.: *Eduard Toldrà, músic*, Barcelona: Editorial Aedos, 1964.
- Capdevila, M. y C. Calmell: *Eduard Toldrà*, Barcelona: Generalitat de Catalunya-Departament de Cultura - Boileau, 1995 (Compositors Catalans, 5).
- Coll, M.: *Lamote de Grignon*, Barcelona: Nou Art Thor, 1989.
- Cortès i Mir, E.: “La música catalana dels segles XIX-XXI”, en Bonastre, F y E Cortès (coords.): *Història crítica de la música catalana*, [Bellaterra]: Universitat Autònoma de Barcelona-Servei de Publicacions, 2009, pp. 423-514.
- Ferrater, G.: “Madame se meurt...”, *Ínsula*, 95 (noviembre de 1953), 12-13; reproducido en Ferrater, G.: *Sobre literatura. Assaigs, articles i altres textos. 1951-1971*, ed. J. Ferraté, Barcelona: edicions 62, 1979, pp. 81-88.
- Gabancho, P.: *La postguerra cultural a Barcelona (1939-1959)*. *Converses*, Barcelona: Meteora, 2005.
- Gasser, L.: *La música contemporànea a través de la obra de Josep M.ª Mestres Quadreny*, Oviedo: Universidad de Oviedo-Servicio de Publicaciones, 1983 (Ethos-Música, 11).
- Gracia, J.: *Estado y cultura. El despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo, 1940-1962*, Barcelona: Anagrama, 2006.
- Homs, J.: *Robert Gerhard y su obra*, Oviedo: Universidad de Oviedo-Servicio de Publicaciones, 1987 (Ethos-Música, 16).
- Homs, J.: *Antología de la música contemporània del 1900 al 1959*, Barcelona: Pòrtic, 2001.
- Martorell, O.: *Quasi un segle de simfonisme a Barcelona*, vol. I. *De l'Orquestra Pau Casals a l'Orquestra Ciutat de Barcelona*, Barcelona: Beta Editorial S.A., 1995.
- Montsalvatge, J.: “Al margen del II Premio de Música ‘Ciudad de Barcelona’”, *La Vanguardia Española*, Barcelona, 30-1-1952, 13.
- Montsalvatge, J.: “El premio de música ‘Ciudad de Barcelona’ de este año”, *La Vanguardia Española*, Barcelona, 28-1-1955, 16.
- Montsalvatge, J.: “Considerandos sobre el Premio de Música ‘Ciudad de Barcelona’”, *La Vanguardia Española*, Barcelona, 14-6-1956, 23.
- Montsalvatge, X.: *Papeles autobiográficos. Al alcance del recuerdo*, Madrid: Fundación Banco Exterior, 1988.
- Pérez i Treviño, O. y A. Bofill i Levi: *Josep M. Mestres Quadreny*. Barcelona: Generalitat de Catalunya-Departament de Cultura - Proa, 2002 (Compositors Catalans, 11).
- Quaderns de Vallençana*, 3 (febrero de 2009), “La dècada dels 40. L'exili i la lluita contra la desertització cultural”.
- Riera, C. y M.ª Payeras: *1959: De Collioure a Formentor*, Madrid: Visor, 2009.

- Sàbat, A.: *El Palau de la Música Catalana. Els anys de la repressió franquista. 1936-1975*, Barcelona: Edicions de 1984, 2010.
- Taverna-Bech, F., C. Guinovart y F. Bonastre: *Xavier Montsalvatge*, Barcelona: Generalitat de Catalunya-Departament de Cultura - Boileau, 1994 (Compositors Catalans, 4).
- Valls, M.: *La música catalana contemporània*, Barcelona: Editorial Selecta, 1960 (Biblioteca Selecta, 283).
- Voltes, P.: “Charla con el compositor Manuel Blancafort”, *Ritmo*, 240 (diciembre de 1951).
- Zabala, A.: “El lied”, en Bonastre, F. y F. Cortès (coords.): *Història crítica de la música catalana*, [Bellaterra]: Universitat Autònoma de Barcelona-Servei de Publicacions, 2009, pp. 281-326.

IDEOLOGÍAS Y TRADICIONES EN CONFLICTO:
LA *CANTATA MARTÍN FIERRO* (1945-1948)
DE JUAN JOSÉ CASTRO EN EL CONTEXTO
DEL PRIMER PERONISMO

Omar Corrado

Universidad de Buenos Aires

Desde el golpe de estado del 4 de junio de 1943, en el interior de un poder militar entendido como afín a las políticas del Eje, se perfila un proceso en el cual la figura del coronel Juan Perón va adquiriendo un protagonismo creciente, que lo llevará de su cargo castrense al de Secretario de Trabajo y de allí a candidato del Partido Laborista en 1945, al triunfo de las elecciones de febrero de 1946 y a la asunción como Presidente de la Nación casi cuatro meses después. Se inaugura entonces una década de gobierno peronista, decisiva en la historia argentina, cuya caracterización ideológica unívoca es dificultosa, aunque la definición de “nacional y popular”, según sus propias formulaciones, o de nacionalismo populista puede dar una idea de sus lineamientos básicos en el marco de los sistemas políticos de entonces.

La historia personal y pública de Juan José Castro en esos años es paralela y simétrica a la de Perón: ambos tienen, en 1943, 48 años. Castro es un director de orquesta de gran prestigio y una ya larga pertenencia a las formaciones intelectuales cosmopolitas y modernizadoras del liberalismo progresista y del socialismo democrático, unificadas por la sensibilidad antifascista en los años de la guerra europea. Su oposición al régimen instaurado en 1943 fue casi inmediata y pública: cartas abiertas en periódicos importantes, firma de manifiestos y colaboraciones con organizaciones opositoras en actos por la democracia y la libertad desembocan en la cesantía en sus cargos del Teatro Colón y el Conservatorio

Nacional en ese mismo año (Arizaga, 1963; García Muñoz, 1996; Corrado, 2001; Manso, 2008)¹. Rechaza un intento de reincorporación en 1945 (*La Prensa*, 23-6-1945, p. 9), y redobra su militancia en la Unión Democrática, frente constituido, centralmente, por los partidos socialista, radical y comunista, vencido en las elecciones democráticas del año siguiente. Las dificultades con el peronismo, basadas más en su franca oposición política que en la discusión estética en la que sin embargo repercute, se acrecientan; la hostilidad de sectores del poder hace crisis en 1948, año del estreno de su *Cantata Martín Fierro*, luego de lo cual decide exiliarse en Montevideo.

Martín Fierro, el legendario gaucho protagonista del libro que José Hernández escribiera en 1872, se había ya constituido en símbolo indiscutible de las tradiciones patrias, aquellas a las que las fuerzas que sostendrían al peronismo invocaban como fuente de legitimidad y base de su propio proyecto nacional. Castro toma entonces como punto de partida un paradigma que está también en el centro de la ideología que enfrenta, lo disputa y lo resignifica en el cuerpo de interpretaciones divergentes del poema que tienen lugar en esos años.

SÍNTESIS DEL POEMA

La obra de Hernández, escrita en versos de distintas métricas en los que incorpora el habla propia de la campaña bonaerense de la época, consta de dos partes: *El gaucho Martín Fierro* (1872), conocida como “La Ida”, y *La vuelta de Martín Fierro* (1879). En la primera se narran las desventuras de este gaucho arrancado injustamente de su vida sencilla en la pampa por una leva forzada que lo retiene tres años en los puestos militares de la frontera con el indio, de la que huye, regresa a su lugar y ya no encuentra a los suyos. Lleva una vida errante, comete un homicidio y a punto de ser aprehendido por la policía, escapa con el sargento Cruz, que, formando parte del pelotón, se pone de su lado. Ambos se refugian en el desierto, territorio del indio. La segunda relata las penurias en las tolderías, donde muere su amigo. Fierro logra escapar, libera una cautiva y se encuentra luego con sus hijos y el de Cruz. Comparte con ellos las experiencias, injusticias y sufrimientos padecidos y les entrega, en forma de sentencias y consejos, su saber, antes de separarse definitivamente.

Ya desde su aparición, la obra dio lugar a exégesis diversas. A principios del siglo XX se produce su canonización como piedra fundante de la literatura nacional en los escritos de Leopoldo Lugones y de Ricardo Rojas. Tres revistas de distintas orientaciones de esos años llevaron el nombre de Martín Fierro: una, dirigida por el anarquista Alberto Ghirardo (1904-1905); otra como periódico contrario al

1. El presente texto intenta expandir algunas líneas de estudio que ensayáramos en nuestro artículo aquí mencionado.

gobierno radical de Irigoyen (1919) y la que aparece entre 1924 y 1926, uno de los órganos fundamentales de las rupturas vanguardistas de la época. Con respecto a la figura del gaucho, fue reivindicada en esas primeras décadas del siglo por las clases altas, familias de prolongado arraigo en el país, en actitud defensiva frente a la masiva inmigración de ultramar que cambiaba la fisonomía del país, discutía su hegemonía y disputaba sus espacios. Las distintas fracciones del nacionalismo hicieron del gaucho su icono privilegiado, desde los liberales hasta las agrupaciones tradicionalistas más conservadoras y xenófobas. Desde la izquierda, en cambio, fue con frecuencia rechazado: se le atribuyeron condiciones contrarias al mundo del trabajo, a la disciplina y al sentido del progreso que postulaban. A partir de mediados de los años 30, la izquierda comienza sin embargo a revisar estas formulaciones, en un proceso de reflexión sobre las cuestiones nacionales que incluyeron la historia patria y el lugar que se le acordaría al gaucho en ella². Junto a una copiosa literatura sobre el poema de Hernández, en la que se discuten cuestiones de género literario, de versificación, de genética textual, de valoración estética, de verosimilitud etnográfica, en los 40 se jerarquiza el debate de la obra en términos más claramente ideológicos. Se la interroga desde el presente más inmediato, se la engarza en interpretaciones del pasado nacional, de las continuidades y rupturas históricas y se la incorpora en la construcción de legitimidades de grupos antagónicos. La presencia de Martín Fierro y de su autor en el espacio público adquiere entonces un volumen inusual: el período que va de 1945 a 1948 –fechas de composición y estreno de la Cantata de Castro– da lugar no solo a una ingente cantidad de escritos³ sino también a exposiciones plásticas⁴, espectáculos⁵, proyectos

2. En 1934 Sergio Bagú publica en la revista socialista *Claridad* un artículo cuyo título es en sí mismo significativo: “Revalorización del gaucho. Meditaciones sobre su medio, su personalidad y su trayectoria” (*Claridad*, N° 283, noviembre 1934, snp). En 1936 un gran retrato de Hernández preside la marcha del 1° de mayo de la izquierdista Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (*Crítica*, 2-5-1936, 3). Ese mismo año, en *Unidad*, órgano del Partido Comunista, Raúl González Tuñón escribe un extenso artículo, ilustrado por un retrato de Hernández firmado por Lino E. Spilimbergo (*Unidad*, 2, febrero 1936, 6). Allí transpone provocativamente las situaciones del poema a la más estricta actualidad. Estudiamos parcialmente este proceso en Corrado, 2010, b.

3. Entre ellos, no menos de diez libros, entre los cuales aparecen autores ideológicamente diferenciados como Manuel Gálvez, del nacionalismo católico, Amaro Villanueva, del Partido Comunista, Carlos Astrada y Ezequiel Martínez Estrada, de quienes nos ocuparemos luego. En la prensa periódica de distinto signo –desde los órganos comunistas como *El Patriota* y *Orientación* y el socialista *La Vanguardia*, hasta los nacionalistas que convergen en el peronismo como *Tribuna* o *El Laborista*, sin olvidar los de comunidades, como *España Republicana*– se encuentra una multitud de artículos sobre el tema que no podemos reseñar aquí.

4. Algunos ejemplos: exposición de figuras en madera sobre el *Martín Fierro*, realizadas por Jorge Casals, en la sede del Partido Socialista (*La Vanguardia*, 10-7-1945, 9). Exposición de pinturas de Silvio Rossi sobre el mismo tema, en los salones de Y.P.F., a cuya inauguración asisten Perón y su esposa (*Democracia*, 20-5-48, supl. ilustrado, 7).

5. Entre ellos, “El gaucho Martín Fierro”, espectáculo en el escenario al aire libre de la Sociedad Rural, por Hugo Devieri (*Democracia*, 5-3-46, 11; *Tribuna*, 18-3-46, 10). Otros similares: los de Mario

cinematográficos⁶, y homenajes de diversa índole⁷, generados paralelamente por el campo oficialista y el opositor. Para una comprensión abarcativa de la obra de Castro resulta imprescindible no perder de vista su inserción en este contexto.

LA MÚSICA

A pesar de la centralidad del poema de Hernández en la cultura argentina, sorprende constatar que no haya generado prácticamente obras musicales hasta mediados del siglo. Excepto una escena lírica titulada *Martín Fierro* de Juan F. Giacobbe, compuesta en 1929 (García Morillo, 1999), que no tuvo circulación y de un proyecto inconcluso de José André en el año de su muerte (1944) (*La Prensa*, 22-6-1948, 21)⁸, el único antecedente relevante en este sentido es la inclusión de estrofas del poema en el ballet *Estancia* de Alberto Ginastera, en 1941⁹, lo que acrecienta la singularidad de la pieza de Juan José Castro, compuesta, según figura en la partitura orquestal manuscrita, en el año clave de 1945¹⁰.

Para ella, el compositor elige como género la cantata, para barítono, coro y orquesta en este caso. Hacia el medio siglo, la cantata no implicaba ya normati-

Danesi en el Teatro Municipal, con el conjunto de guitarras de Abel Fleury (*Tribuna*, 6-12-46, 12; *Ibid.*, 26-12-46, 12) y luego en la Exposición Industrial Argentina (*El Laborista*, 7-1-47, 15); el de Pedro Tocci en el Teatro Alvear, con textos de Hernández y González Castillo (*Democracia*, 2-3-48, 11). Devieri recita regularmente el *Martín Fierro* por LS 11, Radio Provincia, los lunes y viernes (*El Laborista*, 13-1-47, 13). En el Teatro Cervantes, el conjunto teatral de la Confederación General del Trabajo representa la obra *El hombre y su pueblo*, de César Jeimes, con música de Emilio J. Sánchez, que narra la epopeya de Perón, uno de cuyos cuadros es "La esperanza de *Martín Fierro*" (*Democracia*, 26-6-48, 7).

6. Se proyecta la filmación de una película sobre *Martín Fierro*, por Argentina Sono Film, con guión de González Pacheco y dirección de Mario Soffici (*El Laborista*, 22-1-46, 10).

7. Entre otros, "El *Martín Fierro*, poema de nuestra revolución", por Guillermo Borda en el ciclo "Conferencias para difundir el Plan Quinquenal" (plan de gobierno de Perón), el 8 de abril de 1947 en el Centro Universitario Argentino (*El Laborista*, 8-4-47, 15) Acto de la oficialista Unión Argentina de Trabajadores Intelectuales por el Día de la Tradición, el 10 de noviembre -fecha del fallecimiento de Hernández- de 1947, con discurso de Oscar Rius (*El Laborista*, 12-11-47, 17). Creación del Museo José Hernández, sobre la base de la donación de Félix Bunge, dependiente de la Municipalidad de Buenos Aires (*Democracia*, 7-10-48, 3ª. sección, 1).

8. Aunque en otro campo, cabría mencionar la música que Isidro Maiztegui compuso en 1941 para la representación de *Martín Fierro* como obra de teatro en el Cervantes, en versión de González Castillo, con dirección de Elías Alippi (www.musicaclassicargentina.com/maiztegui/incidental, consulta 12-5-2010).

9. El texto está a cargo de un barítono que recita en las tres primeras intervenciones (Cuadro I y *Pequeña danza*) y canta en las dos siguientes (Cuadros III y IV). La intención es aquí, esencialmente, descriptiva: consiste en puntuar con la ayuda de esos fragmentos las horas del día en un establecimiento rural pampeano y las actividades ligadas a ellas. Si bien una suite de danzas fue estrenada en 1943, la obra completa no se escuchó hasta 1952.

10. Lo cual obliga a rectificar la fecha de 1944 que figura en los catálogos existentes.

vas rígidas: había dado lugar tanto a obras altamente especulativas de Webern como a piezas patrióticas y propagandísticas de los regímenes totalitarios. Este género le permite a Castro individualizar la voz del protagonista en sus monólogos, tratarlo por momentos como personaje casi operístico, o diseñar frescos sinfónico-corales descriptivos, líricos o dramáticos sin ataduras formales previas. El texto fue seleccionado directamente del libro de Hernández por el propio compositor. Utiliza solo fragmentos de *La Ida*, de los que retiene las líneas argumentales esenciales y las situaciones de mayor condensación expresiva¹¹. Entre lo que toma y lo que deja aparecen marcas de las lecturas, personales y de época.

Castro se explaya sobre esta obra en algunas consideraciones que reproducimos:

La tierra que ha producido ese héroe, el suelo que él pisó sintiéndolo tan suyo tiene una voz, sin duda; una voz profunda en la que cantan sus horizontes y en la que se expresan sus criaturas. Pasto, hacienda, árbol, cielo, hombre, cosas, todo el paisaje, único e inconfundible de su campo, todo el sentimiento de los seres que lo pueblan, todo el misterio de su noche estrellada tiene un lenguaje. Es tarea del artista poseído por la emoción de ese paisaje prestar el oído atento y escuchar esa voz, ese lamento infinito que viene no sé de dónde. Además, el sostenido canto de libertad e independencia del protagonista, su altiva queja, su protesta por la persecución que sufre, esperaban, nos parece, ser llevados a la música. Por otra parte, la admirable pintura del medio, de las costumbres, de los usos del campo, el fuerte tono poético de muchos pasajes de la obra y la recia figura del personaje central, erguido en medio de esa naturaleza como síntesis de rebeldía frente a la injusticia y el atropello podían ser asunto incomparable para el músico de intento tan ambicioso. Este debía ponerse a la vera del héroe y desde que dice aquí me pongo a cantar – al compás de la vigüela tomar su canto y el expresivo acompañamiento de su humilde instrumento para pasarlo a la orquesta rindiéndole el homenaje de sus esplendores (...) acento auténtico de una realidad perenne e inmutable (...) pero que puede encontrar su interpretación en el vocabulario de cualquier época (*La Razón*, 18-6-48, 13).

Los núcleos centrales que nos interesa destacar del texto son los siguientes:

11. Los versos elegidos son los siguientes (en el orden en que aparecen en la cantata): 1-18; 43-60; 85-102; 121-146; 151-168; 187-192; 223-235; 247-252; 289-294; 1003-1008; 1011-1014; 1373-1378; 1123-1126; 1139-1190; 1203-1210; 1215-1234; 1249-1252; 1397-1408; 1445-1450; 1469-1480; 1501-1504; 1511-1516; 1537-1567; 1585-1600; 1609-1612; 1621-1638; 1645-1650; 1723-1728; 2307-2310 (Hernández, 1961). La cuestión del texto y su uso es señalada por la crítica como uno de los elementos más débiles de la Cantata. Se aduce que el poema en sí carece de sustancia musical (*Buenos Aires Musical*, 1-7-1948, 1; *Clarín*, 22-6-1948, 10), que la elección de los fragmentos no es afortunada (*Opus*, 8-7-1948, 6), o que su distribución entre solista y coro afecta la unidad (*Clarín*, cit.). *La Razón* (22-6-1948, 12), en cambio, aunque reconoce las dificultades del texto, en el que alternan “el prosaísmo y la poesía”, sostiene que el compositor “las ha sorteado o las ha resuelto con maestría”.

1. El lugar suena: la tierra “tiene una voz”; “todo el paisaje tiene un lenguaje”. El recurso a giros muy sublimados del folclore argentino utilizados en la obra responde a este punto. No se trata ya de la incorporación cruda de elementos rítmicos o melódicos populares en un vocabulario romántico o impresionista, solución ensayada por las generaciones precedentes. Es una reinterpretación del folclore desde el prisma de la modernidad musical conocida en el país desde los 20 –Stravinsky, Honegger, Hindemith, Prokofiev, Falla, en cuya difusión local colaboró Castro como director de orquesta– y practicada por los compositores locales a partir de los primerísimos años 30, marcada por recursos politonales o cromáticos, polirrítmicos, disonantes. A partir de ellos, el compositor establece las distancias que imprimen sus propias marcas estilísticas, interiorizadas, funcionales a la técnica general y al proyecto expresivo particular en cada caso. Aquí, es el lenguaje el que apela, eventualmente, al intertexto folclórico como parte del repositorio cultural disponible y no el folclore quien forcejea y busca “obligatoriamente” modos de aparición en el discurso.

Los ejemplos más notables de elaboración compositiva a partir de especies folclóricas identificables son el pericón que abre el tercer cuadro y el malambo incluido en el cuarto –de resonancias ginasterianas–, especies que el compositor había explorado poco antes, en su *Cuarteto de Cuerdas* (1943), de donde claramente derivan. También la extensa y dramática vidalita orquestal con la que se inicia el último movimiento, una página antológica en la historia musical local. En muchos otros casos, se trata de alusiones a configuraciones rítmicas o melódicas compartidas por diferentes danzas o canciones, y a *Spielfiguren*, transposición de disposiciones texturales y registrales características de instrumentos tradicionales –la guitarra, en particular– con los medios orquestales. En el mencionado pericón el compositor uniformiza los valores de la melodía original¹² –que adquiere así perfiles polimétricos aunque la notación no lo registre–, en Sol bemol mayor, confiada a la flauta y luego al clarinete –en la octava inferior–. La acompañan arpa y contrabajos en Do mayor, centros separados por la distancia máxima del círculo de quintas¹³, y le super-

12. El tratamiento de la vidalita utiliza este mismo recurso: favorecida por el tempo lento, aparece así convertida casi en un coral.

13. Los mismos de una bitonalidad paradigmática en la música de comienzos de siglo: la del dúo de clarinetes de *Petrousbka* de Stravinsky (Do-Fa#). El fragmento de Castro puede entenderse asimismo como la superposición de una base en Do con una melodía construida con cuatro sonidos de la escala pentátona, en un juego de teclas blancas y negras. Esto se complejiza a partir del compás 6, donde los metales, en un aparente movimiento cadencial sobre Mib, incorporan ese sonido al plano del acompañamiento y producen así la bimodalidad DoM/dom. El total de alturas utilizadas en estos compases responde a una colección octatónica según el modelo 1-2, sobre Do (con la excepción del re y del fa del c. 3, reiterados en la misma situación en el c. 5). Esta torsión de los materiales referenciales los coloca en una perspectiva fracturada, en un escorzo casi expresionista.

pone otro motivo folclórico recurrente, en terceras paralelas, a cargo de los violines (Fig. 1)¹⁴.



Figura 1. J. J. Castro, *Cantata Martín Fierro*, Manuscrito de la reducción para canto y piano, Tercera parte, p. 40.

2. El deber/poder del músico es darle forma a esa voz que lo reclama, a partir del estado del material con el cual opera en su propio tiempo: “encontrar su interpretación en el vocabulario de cualquier época”. Aparecen aquí, remanencias de *topoi* románticos: el compositor, “poseído por la emoción”, “presta el oído atento”, “se pone a la vera del héroe” –que es también él, cantor, en otro ámbito– y “toma su canto”. Aunque el texto no se explyea en esto, el “vocabulario de su época” incluye, en el caso de Castro, más allá de las técnicas específicas¹⁵, una

14. Presentamos los facsímiles del manuscrito para canto y piano, cuya lectura completamos, para nuestro análisis, con el estudio del manuscrito orquestal completo. Se reproducen por cortesía de Melos Ediciones Musicales SA (Ex Ricordi Americana SAEC, Buenos Aires). Fueron consultados gracias a la gentileza de José Santillán. En este ejemplo, el motivo de la flauta prosigue como *ostinato*, superpuesto a los violines, lo que esta versión no retiene.

15. No es éste el lugar para desarrollar un análisis técnico de la pieza. Un breve recuento de procedimientos deudores de la modernidad de los años 20 incluye el uso intensivo de pedales y *ostinati* que ponen en perspectiva y complejizan los planos contrastantes que se le superponen, las disonancias duras provocadas por el movimiento contrapuntístico, los agregados armónicos disonantes fuera de código, la presencia constante de la bitonalidad y bimodalidad, un cromatismo que torna ambigua la definición tonal, la que sin embargo termina presidiendo siempre el movimiento general del discurso.

conciencia aguda del peso de la forma, del vértice técnico y del momento de reflexión estética cuya sede es el lenguaje. Ejemplos significativos de esta preocupación formal se observan en el uso riguroso de procedimientos de variación a partir de una configuración de base –a manera de *passacaglia*-¹⁶, de recurrencias cíclicas¹⁷, de la cuidada administración de momentos “centrípetos” –esto es, de mayor disciplinamiento en el manejo de las estructuras compositivas “clásicas” y de las relaciones a distancia que las mismas establecen para sostener la arquitectura total- y “centrífugos” –o de despliegue elaborativo más libre, localizado o periférico con respecto a los anteriores-¹⁸. En 1945, el compositor afirma:

No se debe temer al europeísmo y hay que aprender el oficio a fondo. No llamemos intuición a la ignorancia, ni creamos que el arte es una cosa cómoda y divertida. Las composiciones más laboriosas y trabajadas las firma un tal Juan Sebastián Bach (*El Comercio*, Lima, 28-5-1945, cit., en C. García Muñoz, 1996, p. 21).

3. La “rebeldía frente a la injusticia y el atropello”, otro de los ejes conceptuales que el *Martín Fierro* desarrolla, se jerarquiza por los fragmentos elegidos y por la apelación a un tono sombrío, por momentos desolado, para la construcción de las situaciones de mayor acción dramática, como en la Tercera parte, en la cual el tratamiento musical adopta contornos operísticos. A pesar de que Fierro entona un “sostenido canto de libertad e independencia”, y hace oír “su altiva queja, su protesta por la persecución que sufre”, es en realidad víctima de esas circunstancias sin arbitrar medios efectivos para combatirlas; se coloca, en consecuencia, pese a las afirmaciones del propio compositor, del lado de los antihéroes. Que la obra de Castro concluya con la huida del personaje al desierto, vencido por la adversidad, lo reafirma¹⁹.

16. Cf. Segunda parte. En el comienzo, tres acordes reiterados –breve coral disonante, configuración recurrente en la obra de Castro– funcionan como “tema” que genera dos ciclos de variaciones y un tercero incompleto. Un procedimiento similar se encuentra en el mismo movimiento, luego del interludio orquestal.

17. La más evidente es la reexposición, en la última parte, de materiales del comienzo de la obra, relacionados por el texto: el cantor retoma su narración sobre el mismo acompañamiento y retrotrae así el discurso al tiempo de la enunciación previo a la narración de los episodios anteriores. Otros elementos infratemáticos aseguran la unidad: interválica, motivos, pedales, entre otros.

18. Esta conducta caracteriza la Tercera parte: la escritura sigue de cerca el relato, se adhiere a las inflexiones dramáticas y privilegia así la continuidad narrativa y climática por sobre la autonomía del procedimiento.

19. Una relación tentadora y riesgosa es la que podría establecerse, parcialmente, con *Wozzeck*. Ello es históricamente verosímil: fragmentos de la ópera se habían estrenado en Buenos Aires ya en 1932 y Castro, por su interés en la obra de Berg, su prolongada relación con Kleiber y sus frecuentes viajes internacionales, seguramente la conocía bien. Desde los posibles vínculos entre las obras mismas, la cantata de Castro, cuyas tendencias operísticas son innegables, se organiza en episodios seccionales equiparables a las escenas berguianas. Algunos de ellos funcionan a la manera de las Invenciones de aquella ópera; el prolongado interludio orquestal que cierra la tercera parte, luego del

LAS INSCRIPCIONES CONTEXTUALES

Los años de composición de *Martín Fierro* coinciden, en la biografía de Castro, con los más intensos y comprometidos de su actuación política, como señaláramos. Imposible no observar entonces la proyección biográfica –personal y generacional– en aquellas zonas de la obra de Hernández que admitían una lectura en términos de absoluta contemporaneidad. Compuesto en 1945, en plena actividad de oposición al régimen militar y al naciente peronismo, prefigura las vicisitudes que el autor enfrentará en los años siguientes, en los que converge con interpretaciones de intelectuales ideológicamente afines y que se condensan en 1948, año del estreno.

El nacionalismo, en sus diversas variantes, fue el componente organizador del ideario peronista. Formuladas en el *Manual del Peronista*, también de 1948, registraban entonces décadas de militancia y maduración en segmentos intelectuales argentinos en el poder. La filiación hispano-católica de la nación, siempre amenazada por tendencias juzgadas extranjerizantes y cosmopolitas –francófilas en lo cultural, liberales, laicas y de izquierda en lo ideológico–, está en sus raíces, y es deber del proceso político en curso recuperarla:

Poseíamos las semillas de un pensamiento, de un arte y de una literatura, frutos de nuestra realidad, de nuestro paisaje y originadas en las mejores fuentes clásicas y cristianas y casi las esterilizamos arrojándolas al arrenal del olvido, para sembrar inopinadamente semillas de culturas ajenas a la sensibilidad histórica de nuestro pueblo. En pocas palabras, Dios nos había entregado una patria que nuestros próceres declararon fundada y estábamos haciendo todo lo posible para convertirla en factoría. Tienen que haber sido muy profundas las raíces de la argentinidad para no haber sucumbido a tantas agresiones. Tiene que haber sido muy auténtico este pueblo para haberse salvado de tantas acechanzas. Y tiene que haber sido muy afortunada nuestra lucha para haber podido conseguir que el país se lanzara por el camino nuevo que hoy transita y al cual parecía haber renunciado para siempre (...) Las universidades tienen en sus manos la posibilidad de moldear el alma argentina, el carácter de los argentinos, de modo que resplandezcan las virtudes de la raza (*Manual del Peronista*, 1948, pp. 28 y 80).

El mundo intelectual de Castro está en las antípodas de este nacionalismo restrictivo y de sus usos. Las obras que compone en esos años (1943-1948) revelan un universo heterogéneo y abierto. Incluye la inspiración hispánica –*La zapatera prodigiosa*, ópera sobre la pieza de Lorca (1943); *Elegía a la muerte de García Lorca* sobre texto de Salvador de Madariaga (1945); *Dos sonetos del*

crimen que sella la suerte de Fierro, sería, en esta perspectiva, el correlato del que sucede al cumplimiento del destino de *Wozzeck*. Se trata, en todo caso y con las restricciones evidentes, de resonancias trabajadas desde un marco referencial incomparablemente ajeno.

toro, sobre poemas de Miguel Hernández (1946); *El llanto de las sierras*, en homenaje a Falla en su muerte (1946)-. Pero es una España opuesta a la que alienta el discurso nacionalista de la derecha argentina, al cual enfrenta también en este segmento. También rinde tributo a los orígenes gallegos de su familia -*De tierra gallega*, (1946); *Dos canciones de Rosalia de Castro*, en gallego (1948)-. Otras voces europeas aparecen en esa producción: *Dos canciones de Rilke* (1945); *Tenèbres*, con texto de Claudel (1947). Antes, había explorado asimismo, brevemente, el registro del jazz (*Negro triste* -1935-37-; *Segunda sonata* -1939-). En la *Marcha de la Constitución y de la Libertad*, compuesta en 1944 por encargo de instituciones sociales democráticas, con el propósito de ser cantada en manifestaciones opositoras a Perón como música funcional, cívica, Castro cita el *Himno Nacional Argentino* junto a *La Marsellesa*, símbolo de ideales universales de libertad y de la lucha antifascista en la historia inmediata: la liberación de París en ese año (al dolor por su caída, en 1941, había dedicado Castro el segundo movimiento, “Lento-trágico”, de su *Concierto para piano y orquesta*)²⁰. Precisamente en ese contexto produce como director el estreno sudamericano de la Séptima Sinfonía, “Leningrado”, de Shostakovich, en 1943, que aglutina al arco pro-aliado argentino²¹. Junto a ello, la preocupación por modelar una música con elementos del folclore propio que se venía manifestando en obras anteriores -*Sinfonía argentina* (1934); *Sinfonía de los campos* (1939); *Tangos* (1941)- se afirma en estos años: aparece en su *Cuarteto de cuerdas* (1943) y en los *Corales criollos N° 1* (1947), para piano, significativamente dedicados “Al gaucho Martín Fierro”. Compuestos dos años después de la Cantata y uno antes de su estreno, revela la persistencia de esa figura en el pensamiento del músico en ese tiempo. El dispositivo técnico mismo de las dos obras relacionadas con Martín Fierro está trabajado por la diversidad: materiales folclóricos se procesan en el interior de un vocabulario y una sintaxis deudores de la experiencia de la modernidad internacional que, incorporada ya como propia en el transcurso de casi dos décadas de recepción local, no se considera ni percibe como exterior.

Además de las intervenciones públicas explícitas de Castro, estas mismas obras con materiales y símbolos nacionales pueden leerse/escucharse como repercusiones del debate en el plano estético, a partir del cual se disparan sus zonas de potencialidad política, que no son, desde luego, las únicas. El pensamiento musical de Castro, en su acción como compositor y como director, reve-

20. *Sur* dedica un número a la liberación de Francia, en el que Martínez Estrada escribe: “Muchos hemos sentido la liberación de Francia como un acontecimiento que se relaciona con nuestra suerte personal, con nuestro personal destino (...) estamos ligados espiritualmente a un estado de cultura, de pensamiento, de sensibilidad, a una historia que pertenece al género humano (...) la libertad es un bien del espíritu y, como un poema bien hecho, pertenece al patrimonio del hombre”. (E. Martínez Estrada, 1944, pp. 18-23).

21. Sobre estos hechos, cf. Manso, op. cit.; Corrado, 2001 y 2010.

la una visión aditiva de la cultura, que adosa, suma, integra sin el temor a lo extranjero enarbolado por un nacionalismo defensivo. Ante él, la insistencia de Castro en la región de lo folclórico o en las referencias argentinas, incluido su *Martín Fierro*, admite ser entendida como crítica a la versión hegemónica del nacionalismo dispuesta por el discurso oficial, como reclamo por su pertenencia y derecho a una tradición desde perspectivas distintas, para afirmar otras formas de subjetivación de lo nacional en el proceso general de la cultura de su tiempo. La tradición a la que Castro se adhiere proviene del linaje liberal y socialista en cuyos cauces se fraguó una manera de pensar la nación, convergentes ahora en la lucha antifascista que modeló la conciencia política de un sector significativo del campo intelectual de su generación²². Se trata entonces del uso de los mismos símbolos, con intencionalidad y propósitos distintos, simétricos, o al menos diferenciados. Este conflicto de interpretaciones por la posesión del aparato simbólico recubre zonas de convergencia que, atrapadas en construcciones ideológicas e instrumentalizaciones políticas enfrentadas, se ven como antagónicas: las tradiciones locales, musicales en este caso, integran sustancialmente el dispositivo musical de Castro, pero se incluyen en ese universo más vasto en que despliega su obra compositiva.

En el discurso de cada uno de los sectores se comprueba la hipertrofia de la invocación a la historia nacional en la cual recrear la legitimidad del programa presente. De esta hermenéutica historiográfica dual surgen construcciones opuestas e irreconciliables de la nación. Sus símbolos intervienen también en la contienda, y *Martín Fierro* es uno de ellos. El propio Juan Perón le dedica casi todo el discurso que pronuncia en San Isidro el 22 de octubre de 1944. Afirma entonces que “Martín Fierro es el símbolo de la hora presente. José Hernández cantó las necesidades del pueblo que vive adherido a la tierra (...). Nosotros, criollos, profundamente criollos, no tenemos otra aspiración que la de Martín Fierro” (J. Perón, 1997, p. 419). En 1948, Carlos Astrada, destacado filósofo argentino convertido entonces en intelectual orgánico del peronismo, da a conocer *El mito gaucho: Martín Fierro y el hombre argentino* (Astrada, 1948). Su lectura, anclada en el aparato conceptual forjado por Heidegger –del cual había sido discípulo–, edifica en el *Martín Fierro* el momento fundacional del hombre argentino, la configuración particular de su *Dasein*, que desde ese fondo mítico avanza hacia su epifanía histórica, en los cauces abiertos por el peronismo. El gaucho constituye así una “modalización histórica” (Ibid., 80) de la esencia argentina. Jerarquiza la segunda

22. Como señalara ejemplarmente José Aricó (1999, 21-22), la discusión sobre lo identitario argentino como opuesto a lo europeo, en definitiva, “no versaba sobre el apoyo o el rechazo de Europa, sino sobre cuál época de su historia podía servir como fuente de inspiración o de modelo a seguir”: las tradiciones hispánicas, católicas, premodernas, o las derivadas de la Revolución Francesa, liberales, laicas, democratizadoras. En la historia local, se traducen en la jerarquía otorgada a la herencia colonial o al ideario inaugurado en Mayo, con sus respectivas prolongaciones y consecuencias.

parte del poema, *La Vuelta*, ya que, al reconocerse allí los valores permanentes, es en consecuencia la que contiene los gérmenes de un programa de comunidad argentina en curso –que el justicialismo nombraría como “comunidad organizada”²³. Quienes se apartaron de ello, víctimas del “cosmopolitismo utilitario”, integran “las generaciones desertoras del mito gaucho” y en consecuencia de su “destino existencial” (Ibid., pp. 34 y 38, respectivamente).

Ese mismo año –que es, recordémoslo, el del estreno de la cantata de Castro-Ezequiel Martínez Estrada, nacido, al igual que el músico, en 1895, de larga trayectoria en el ensayo de interpretación nacional desde la década de 1930, publica su monumental *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*, en dos volúmenes (Martínez Estrada, 1948). Había ya dedicado al menos dos textos a ese tema: un importante *Prólogo* a una edición del libro de Hernández en 1938 (Martínez Estrada, 1938) y un artículo en *Sur*, más tarde (Martínez Estrada, 1948). Los vínculos conceptuales que pueden establecerse entre esta obra y las elecciones de Castro en su cantata son reveladores de una “estructura de sensibilidad” arraigada en las formaciones culturales que comparten, unificadas en la oposición al peronismo: *Sur*, la revista y editorial de Victoria Ocampo, el Colegio Libre de Estudios Superiores y el Instituto Francés de Estudios Superiores, entre los más significativos²⁴. Martínez Estrada considera que lo sustancial del poema se encuentra en la primera parte –la única utilizada por Castro–. En su interpretación, el personaje de Hernández es un antihéroe; es, en cierto modo, “agente pasivo del destino” (E. Martínez Estrada, 1948, 1, p. 45). Como parte de ese colectivo de “gauchos marcados por el desaliento”, no es un rebelde, sino un desdichado que sufre y denuncia las injusticias (Ibid., p. 306). Las causas de los males, sin embargo, no se definen; quedan en suspenso, difusas, diluidas: la verdad está en el carácter arbitrario del poder (Ibid., 385-386). Esa indefinición es lo que abre el texto a las reactualizaciones que en cada presente particular ejerciten los actos de lectura, ya que, al ser Martín Fierro “lo invariante, lo permanente de un signo regional, estructural, social, [reaparecerá] cuando se reproduzcan las condiciones y circunstancias” (Ibid., p. 69). Y la multiplicación de las mismas en la historia desemboca en uno de los capítulos finales, titulado “Pesimismo esencial de la obra” (Ibid., 2, p. 489-503), donde apuntan, como en otros momentos del libro,

23. De hecho, en el *Manual del peronista* no resulta difícil detectar la intervención o al menos las repercusiones de ideas y de estilo que Astrada despliega en su libro sobre Fierro. El *Plan Quinquenal del Presidente Perón, 1947-1951* convierte en programa concreto de gobierno las formulaciones ideológicas generales. En el plano cultural, se enfatiza allí la necesidad de apoyarse en el folclore como reserva identitaria fundamental (Ibid., 28-29).

24. Martínez Estrada escribe en esos años algunos textos ficcionales considerados paradigmáticos de la literatura antiperonista, como *Sábado de gloria* (Cf. Avellaneda, 1983, esp. Tercera Parte, cap. 1). El escritor tenía por otra parte claros intereses musicales, como ejecutante de violín, al que se refiere además en su artículo “Contemplación del violín”, elogio de Paganini (Martínez Estrada, 1943), a quien dedica además un libro (Martínez Estrada, 2001).

referencias oblicuas a la historia contemporánea, lejos así de la “profesión de fe porvenirista del hombre argentino, el envío pampeano de la argentinidad” proclamado por Astrada (C. Astrada, 1948, p. 46)²⁵ y concretado en esos años de expansión triunfalista del régimen²⁶. Más allá de las variables múltiples que deciden la ocasión del estreno de una obra, el empeño de Castro por producir éste en ese momento, a pesar de las dificultades que se le presentan²⁷, parece indicar también la voluntad de colocarla en el espacio público a modo de manifiesto, con la potencia del testimonio artístico²⁸. De hecho, hasta donde sabemos, no hubo ningún otro intento posterior de Castro por reponer la obra.

Martínez Estrada tematiza el exilio y el destierro como “castigo impersonal” que atraviesa la historia argentina. Así, José Hernández fue un exiliado, al igual que su criatura, que debe emprender un doble destierro: hacia el territorio indígena en la primera parte, “hacia lo ignorado” en la segunda (E. Martínez Estrada, 1948, 2, p. 387). Precisamente la cantata de Castro finaliza cuando Fierro logra

25. Esta oposición, que estimamos válida a los fines del presente ensayo, no rinde justicia a la complejidad de cada texto ni analiza los vínculos entre ambos, en los cuales es evidente el trasfondo nietzscheano y existencialista generacionalmente compartido, cuya consideración excede nuestros propósitos.

26. Luna (1984) califica estos años precisamente como la “fiesta”.

27. Manso -op. cit.- recoge numerosos testimonios orales del aislamiento progresivo a que es sometido Castro en ese entonces, al punto que el propio compositor consideró una actitud de valentía la asumida por la Academia Nacional de Bellas Artes al nombrarlo miembro en 1945, cuando era considerado “anti-argentino”. Arizaga indica que, ante el temor de represalias de los músicos por actuar bajo la dirección del maestro -y más aún en una de sus obras-, los coros de la *Cantata* tuvieron que ensayarse por separado: los hombres en Montevideo y las mujeres en Buenos Aires (R. Arizaga, op. cit., p. 69). Ricardo Catena, el barítono que estrenó la obra, no recuerda este hecho, pero confirma las dificultades crecientes de Castro con el peronismo (entrevista realizada el 15-7-2010). Catena es convocado luego por Castro para cantar en el estreno de *La zapatera prodigiosa* en Montevideo, donde residía, en 1949, con dirección escénica de otra doble exiliada -de España y de Argentina-: Margarita Xirgú. Las apostillas contra Castro son frecuentes en el diario oficialista *Tribuna* en los comienzos del gobierno de Perón: se cuestiona que le hayan permitido dirigir en un teatro público como el Alvear (*Tribuna*, 12-6-46, 10) Otras manifestaciones en *Tribuna*, 26-6-46, 10; 27-6-46, 10. El relevo de la prensa de esos años posteriores al triunfo de Perón pone en evidencia la segregación absoluta de Castro en los espacios musicales controlados por el poder. Por ejemplo, Castro iba a dirigir la *Quinta sinfonía* de Beethoven en un homenaje a la memoria del socialista Mario Bravo, con los músicos de la orquesta del Teatro Colón, quienes no se presentaron a cumplir con dicho compromiso (*El Mundo*, 24-4-47, 11). Según el diario peronista *El Laborista* (25-4-47, 5), no se habría solicitado su presencia. En el contexto, no es difícil sospechar que las autoridades negaron la participación del organismo en dicho acto. Los ejemplos podrían multiplicarse.

28. En la recepción periodística, sin embargo, casi no aparece esta dimensión de la obra, excepto, tangencialmente, en el *Argentinisches Tageblatt* (23-6-1948, 8). Por cierto, en el diario peronista “clásico” de la época, *Democracia*, el concierto no aparece anunciado en la cartelera ni da lugar a crítica alguna. Solo se consigna que la Asociación Filarmónica de Buenos Aires tocará en el Alvear, sin mención de programa ni de intérpretes (*Democracia*, 21-6-1948, 20) Lo mismo ocurre con otro periódico, *Noticias Gráficas*, controlado también por el oficialismo. Del mismo sector de opinión, *El Laborista* reseña, en cambio, elogiosamente la obra (*El Laborista*, 23-6-48, 16).

The image displays a page of handwritten musical score for voice and piano. The score is arranged in two systems of staves. The top system includes vocal staves for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.), along with a piano accompaniment staff (P.). The bottom system continues the vocal and piano parts. The lyrics are in Spanish, with some words in all caps. The musical notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *mf*, *f*, *pp*, and *ppp*. There are also performance instructions like *con forza* and *con sordina*. The score is written in a clear, legible hand.

Figura 2. J.J. Castro, *Cantata Martín Fierro*, Manuscrito de la reducción para canto y piano, pp. 87-89.

vencer a la partida militar que lo ataca, ayudado por Cruz²⁹ y huye al desierto, fugitivo, exiliado, vencido. La obra concluye con ese clima desolado: mientras el barítono canta “Hoy tenemos que sufrir/males que no tienen nombre”, el coro entona “Todas las desgracias dichas/por ser ciertas las conté/es un telar de desdichas/cada gaucho que usted vé” (Fig. 2). Le sigue un breve y oscuro final en *bocca chiusa*, en el registro grave, *piano*, en modo menor: estamos en las antípodas de la celebración inaugural de Astrada. Ante Fierro, el desierto; ante Castro, premonitoriamente, el exilio montevideano.

Regresará cuando caiga Perón, en 1955, pero no escribirá su “Vuelta”. Martínez Estrada, en cambio, reflexionará ácidamente sobre la experiencia del peronismo integrada a las constantes de la historia argentina en su *¿Qué es esto? Catilinarias* (Martínez Estrada, 1956).

En este punto, la *Cantata Martín Fierro* de Juan José Castro podría considerarse, siguiendo los planteos de Andrés Avellaneda (1983, 39) en el estudio de la producción literaria de esta misma época, como “réplica ideológica”, en la intersección de la serie artística y la serie social. Su análisis, y con todas las reservas que implica trabajar con un material tan diferente del texto verbal como la música –aunque en este caso la incluya–, implica considerar el “extratexto de las obras, o sea la tradición literaria [y musical] a que ellas se adscriben, la situación real del escritor [compositor] en el mundo y en la historia y los materiales ideológicos que aquél implementa, elementos que también se construyen como un código para la obra misma” (Idem). Y, agreguemos, para nuestra situación en la cadena histórica de recepciones. Aquí, como en el poema de Hernández para Martínez Estrada,

los elementos no expresos forman un borde dentado que engrana lo que ha sido expuesto en la Obra con lo que ha sido omitido. Lo que no se cuenta ni específica hace presión desde fuera sobre las figuras diseñadas (E. Martínez Estrada, 1948, p. 499).

Lo dicho que elude y lo no dicho que revela operan así como piezas complementarias que habilitan el ejercicio interpretativo.

BIBLIOGRAFÍA

- Aricó, J.: *La hipótesis de Justo. Escritos sobre el socialismo en América Latina*, Buenos Aires: Sudamericana, 1999.
- Arizaga, R.: *Juan José Castro*, Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1963.
- Astrada, C.: *El mito gaucho: Martín Fierro y el hombre argentino*, Buenos Aires: Ediciones Cruz del Sur, 1948.

29. Este momento clave del poema también lo es de la cantata. Castro confía al coro, que irrumpe luego de una prolongada inactividad, la exclamación del sargento: “Cruz no consiente”, repetida enseguida por el barítono. El hecho de reservar para el coro el anuncio “desnaturaliza” la relación entre personaje y medio musical, y carga el acento sobre la voz colectiva que interviene en la historia.

- Avellaneda, A.: *El habla de la ideología*, Buenos Aires: Sudamericana, 1983.
- Castro, J.J.: *Cantata Martín Fierro*. Partitura completa, manuscrito, 1945.
- Castro, J.J.: *Cantata Martín Fierro*. Reducción para canto y piano, manuscrito, sf.
- Castro, J.J.: *Cantata Martín Fierro*. Orquesta Sinfónica de Santa Fe; Coro Polifónico Provincial; Luciano Garay, barítono; Carlos Cuesta, dirección. CD editado por el Gobierno de la Provincia de Santa Fe, 1999.
- Corrado, O.: "Música culta y política en Argentina entre 1930 y 1945: una aproximación", *Música e Investigación*, 9 (2001), 13-33.
- Corrado, O.: *Música y modernidad en Buenos Aires 1920-1940*: Buenos Aires, Ediciones Gourmet Musical, 2010.
- Corrado, O.: "Música y práctica política del comunismo en Buenos Aires, 1943-1946", [en línea] *Afuera. Revista de crítica cultural* 8, Buenos Aires: 2010 b [www.revistaafuera.com].
- Entrevista personal a Ricardo Catena, Buenos Aires, 15/7/2010.
- García Morillo, R.: "Giacobbe, Juan Francisco", en Casares Rodicio, E. (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 5, Madrid: SGAE, 1999, pp. 587-588.
- García Muñoz, C.: "Juan José Castro (1895-1968)", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 1 (1996), 3-24.
- Hernández, J.: *Martín Fierro*. Edición crítica de Carlos A. Leumann, Buenos Aires: Ángel Estrada y Cía., 1961 [1ª. 1945].
- Luna, F.: *Perón y su tiempo. I. La Argentina era una fiesta 1946-1949*, Buenos Aires: Sudamericana, 1984.
- Manso, C.: *Juan José Castro*, Buenos Aires: De los cuatro vientos, 2008.
- Martínez Estrada, E.: "Contemplación del violín", *Sur*, 103, abril 1943, 57-69.
- Martínez Estrada, E.: "Francia en la salvación", *Sur*, 120, octubre 1944, 18-23.
- Martínez Estrada, E.: "Los personajes secundarios en Martín Fierro", *Sur*, 168, octubre 1948, 18-32.
- Martínez Estrada, E.: *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*, México: Fondo de Cultura Económica, 1948.
- Martínez Estrada, E.: *Paganini*, Rosario: Beatriz Viterbo, 2001.
- Martínez Estrada, E.: "Prólogo", en Hernández, J.: *Martín Fierro*. Buenos Aires: W. M. Jackson, 1938.
- Martínez Estrada, E.: *Qué es ésto? Catilinaria*, Buenos Aires: Lautaro, 1956.
- Partido Peronista, Consejo Superior: *Manual del Peronista*, Buenos Aires, 1948.
- Perón, J.: *Obras completas*, vol. 6, Buenos Aires: Editorial Docencia, 1997.
- Plan Quinquenal del Presidente Perón, 1947-1951*, Buenos Aires: Poder Ejecutivo Nacional, sf.
- www.musicaclasicaargentina.com/maiztegui/incidental.
- Prensa periódica citada: *Argentinisches Tageblatt, Buenos Aires Musical, Claridad, Clarín, Crítica, Democracia, El Laborista, El Mundo, El Patriota, La Prensa, La Razón, La Razón, Noticias Gráficas, Opus, Orientación, Sur, Tribuna, Unidad*.

LA MÚSICA EN LOS CAFÉS Y EN LAS ASOCIACIONES OBRERAS: APROXIMACIÓN A UN MAPA SONORO DE MURCIA EN EL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XX

Pilar Valero Abril

*Conservatorio Superior de Música de Murcia
Universidad de La Rioja*

Este trabajo forma parte de una tesis en curso sobre la historia musical de la Región de Murcia a comienzos del s. XX. Se trata de un momento histórico muy particular, en el que nacieron instituciones que dieron un empuje cultural a la región, como la Universidad (1915) o el Círculo de Bellas Artes (1902), y concretamente en materia musical el Conservatorio de Música (1918), y la Orquesta Sinfónica de Murcia (1931). Al mismo tiempo, hubo un gran desarrollo de la prensa escrita, aparecieron revistas literarias y artísticas y numerosas asociaciones culturales de distinta orientación e intereses. Desde el punto de vista sociológico fue también un periodo muy interesante, en el que burguesía y clases populares rompían la rígida estratificación y convenciones de etapas anteriores y aparecían asociados a actividades nuevas. Si bien la vida cultural murciana de esta época ha suscitado diversos trabajos centrados en la literatura y las artes plásticas, los estudios sobre la música se han dedicado principalmente al flamenco y a la música folclórica, de manera que otras manifestaciones musicales son menos conocidas.

Además de una investigación sobre los distintos aspectos de la historia musical, este trabajo se propone conocer no sólo las manifestaciones musicales en sí, sino también aquellas relaciones socio-culturales que contribuyeron a que ellas tuvieran lugar, analizando sus implicaciones. Es decir, esta investigación se propone indagar en las instituciones o las figuras musicales “visibles”, compositores, intérpretes, mecenas, críticos, etc. consideradas aisladamente, y estudiar al mismo

tiempo los complejos lazos y redes que se establecen entre los músicos, los distintos ambientes y públicos para los cuales tocan, los diferentes repertorios y críticas, y otros aspectos que conforman el entramado de la historia cultural de una región.

Para ello es necesario tener en cuenta la música “cultura”, la “tradicional” o “folclórica” y la “popular”. Un aspecto que llama la atención al estudiar el caso de Murcia es que, contrariamente a lo que solemos pensar, no siempre a un determinado ambiente social le corresponde un tipo concreto de manifestación musical. Como podremos comprobar, la música durante la primera mitad del s. XX formó parte de un entramado donde los límites entre público popular y público culto son difusos, y el repertorio, intérpretes y estilo propio de cada uno de ellos no va a estar situado y delimitado en su ambiente tan estáticamente como creíamos. Así, pese a lugares comunes como las afirmaciones de José Otero “la aristocracia sólo baila valeses, por lo fino...y el pueblo no baila más que cosas flamencas...”¹, y pese a que durante el s. XIX la cultura burguesa se había consolidado en torno a unos espacios muy concretos: ateneos, teatros, salones, cafés, etc., encontraremos manifestaciones que traspasan estos límites. Por ejemplo, salones aristocráticos donde se canta y baila flamenco, centros populares obreros donde se interpreta música clásica “cultura”, y por último, el núcleo donde convergen todas las clases sociales: la calle, donde se mezclaban gentes de toda condición para escuchar a las bandas de música, y donde se podía escuchar en una misma sesión transcripciones de ópera seguidas de boleros o chotis. Gracias a las bandas, la música estaba constantemente presente en la vida de la ciudad de Murcia, mediante un repertorio integrado casi en su totalidad por piezas bailables (pasodobles, valeses, mazurcas...) o arreglos de las zarzuelas más conocidas (*La viejecita*, *El dúo de la Africana*, *Gigantes y Cabezudos*...), además del repertorio europeo (Verdi, Meyerbeer). En muchas ocasiones los conciertos de las bandas de música en la calle suponían la creación de un espacio donde convergían elementos (religiosos, civiles, militares...), que normalmente habían aparecido por separado. El sincretismo entre elementos “populares” y “cultos” no era algo nuevo, la musicóloga Esperanza Clares cita cómo en el Entierro de la Sardinia de de 1859 las bandas de música acompañan a un carro que simulaba un teatro, “donde un violín y redoblante parodiaban la última escena de la ópera *Il Trovatore*”, de Verdi (2005, p. 554).

Se hacía música en ambientes muy distintos, como podían ser el Casino (al que sólo se podía pertenecer poseyendo una determinada renta y siendo avalado por otro socio), los cafés burgueses del centro de la capital, los barracones de cine mudo en los que se apiñaba público de todas las edades y condiciones, o en asociaciones frecuentadas por obreros, artesanos, o empleados de banca. En

1. Otero Aranda, J.: *Tratado de Bailes de Sociedad*, Sevilla, Tip. De Guía Oficial, 1912, p. 200. Agradezco la información a Margarita Muñoz Zielinsky.

todos estos espacios tocaban los mismos músicos, los sextetos de “profesores” (casi todos ellos profesores en el Conservatorio), y solían interpretar el mismo repertorio, formado por arreglos de ópera, danzas y piezas características de la tradición centroeuropea. Por otro lado, encontramos público de clases altas en los ambientes marginales de los cafés cantantes del extrarradio, músicos flamencos (tratados por la prensa como “gente de baja ralea”) en los cafés elegantes y en las lujosas mansiones de la élite murciana, y aristócratas en los incómodos barracones portátiles de feria donde los músicos acometían su “sinfonía” al comenzar y acabar el espectáculo. La actividad musical pone de manifiesto relaciones que no hubiéramos sospechado en un principio. Además ésta no se presenta de manera aislada, sino que forma parte de un complejo microcosmos donde distintos elementos (distinto público, repertorio, intérpretes, etc.) tienen importancia y aparecen sorprendentemente interrelacionados.

He escogido como ejemplo de este “trasvase” de ambientes musicales y público dos espacios, uno “público” (los cafés), y otro más restringido, privado: dos asociaciones frecuentadas por obreros: el Círculo Católico, y el Centro Obrero. Todos tienen en común el hecho de organizar conciertos, en los que unos grupos de cámara (formados, como veremos, casi siempre por los mismos integrantes), interpretan un repertorio muy similar.

LA MÚSICA EN LOS CAFÉS

Aunque tendemos a pensar que la música en los cafés fue un aspecto tangencial de la vida musical murciana, su estudio nos proporciona una visión muy distinta. Hacia 1900 se dio en Murcia un incremento demográfico espectacular: la provincia alcanzó en 1900 la cifra de 577.987 habitantes, dedicados sobre todo al sector primario. De esta cifra, 111.539 pertenecían a Murcia capital, en la que una burguesía emergente, ávida de cultura y entretenimiento, buscaba alternativas a los salones aristocráticos y asistía cada noche a los conciertos en los cafés. Murcia fue una de las ciudades cuyos habitantes más gastaban en espectáculos: 424.000 pesetas al año, en 1899, como demuestra Pascual Vera (1987, p. 33). Sólo en el centro de la ciudad, relativamente pequeño, había a principios de siglo seis cafés en los que se hacía música, además de las innumerables botillerías, fondas y cafés cantantes de la periferia.

Tenemos que diferenciar básicamente dos tipos de café con actuaciones musicales en Murcia, aunque hay más²: los cafés filarmónicos o cafés concierto, de público burgués y repertorio clásico, y los cafés cantantes, de público de extracción humilde, y donde se bailaba y cantaba flamenco. No hay que confundirlos con los

2. Cafés líricos, café-concert, cafés-teatro, etc.

café “chantant” o café “concert” parisinos. Reciben esta denominación los cafés franceses en los que tuvo su apogeo la “chanson” que versaba preferentemente sobre temas amorosos y sentimentales o sobre la ciudad y sus habitantes.

La distinta ubicación en la ciudad de estos tipos de café (en el centro, de mayor nivel socioeconómico, y en los barrios empobrecidos de la periferia), respondía a las diferencias de su público: mientras los cafés concierto solían tener una clientela prácticamente en su totalidad burguesa, el ambiente de los cafés cantantes era más variopinto: asistían a ellos trabajadores, jornaleros, aguadores, pertenecientes a las clases más pobres y marginales. Normalmente las distintas clases no se mezclaban, pero en estos cafés se podía encontrar a menudo a aristócratas, que ocupaban espacios reservados, con frecuencia en palcos situados en el piso superior³.

En Murcia, tal como atestigua la prensa del momento, los cafés filarmónicos supusieron un foco importante de la vida artística de la capital. Las actuaciones en ellos ofrecían una alternativa al Teatro Romea (que había sido hasta entonces el centro cultural de la ciudad y tuvo que cerrar por un grave incendio en 1899), ya que por poco dinero (máximo dos reales por consumición) se podía degustar una horchata o un café mientras se escuchaba un concierto. El público conocía de antemano por el periódico el programa que se iba a interpretar. Estas dos noticias que reseño a continuación nos dan idea del éxito que tenían estos establecimientos:

El sexteto del Café del Arenal tocó a las diez y media casi todos los números musicales de El salto del pasiego muy bien tocados. **En este café hubo más gente que en el paseo.**” (*El Diario de Murcia*, 28-07-1900, 3; la negrita es mía).

CAFÉ DEL PALACIO HOTEL. Continúan cada noche con más público y mayor entusiasmo las magníficas Veladas Musicales de este acreditado establecimiento. El sexteto que dirige nuestro querido amigo el notabilísimo pianista Antonio Puig da una interpretación acabada y perfecta a cuantas obras ejecuta, poniendo especial esmero en la **confección de los programas, donde se cuida de alternar la música de los clásicos y la popular.** Las distinguidas familias que llenan a diario este espléndido local ovacionan justamente a este grupo de verdaderos artistas (*El Tiempo*, 19-10-1914; la negrita es mía).

Señalaré sólo los cafés principales, que estaban agrupados en dos núcleos, el de la Calle Príncipe Alfonso, y el de la Explanada del Arenal. En la calle Príncipe Alfonso se situó El Café del Comercio, El Café Oriental, El Café del Casino, y El Salón del Palacio Hotel. En el otro núcleo, el del Arenal, se situaron El Café del Sol, El Café Arenal y El Café Moderno.

3. Es curioso que sea justo al contrario que en los café-concert de París, donde en la planta baja se situaba la burguesía y en el los pisos superiores las clases humildes, en el “poulaier” o gallinero.



Figura 1. Antigua calle Príncipe Alfonso, llamada hoy Trapería, Murcia.

Los conciertos solían tener lugar al atardecer, (en verano al aire libre), y la agrupación más frecuente en ellos era el sexteto, formación muy habitual en los cafés de toda España (también llamado “orquesta de cafetín”), integrado por un cuarteto de cuerda, clarinete y piano. A veces esta formación variaba, y aparecían otros instrumentos de viento (flauta), o un contrabajo. En ocasiones los músicos tocaban en distintos establecimientos en el mismo día, pero lo habitual era que cada local tuviera su sexteto más o menos estable. No sólo tocaban en cafés, también daban recitales para asociaciones culturales (Círculo de Bellas Artes, Círculo Obrero, etc.), en teatros (Teatro Romea, Teatro Circo), cines, y donde sus servicios fuesen requeridos: homenajes y aniversarios, veladas literarias, fiestas, etc. Durante un periodo importante de tiempo estos músicos acompañaron las primeras proyecciones de cine mudo, bien en los barracones ambulantes o bien en los mismos cafés donde eran habituales.

Algunos instrumentistas dependían de su actividad en los cafés para subsistir, pero muchos eran profesores del Conservatorio, donde ganaban unos 2.000 reales al mes (M. T. Pérez Picazo, 1979, p. 247). Fueron profesores, entre otros:

José Martínez Abarca, Manuel Massotti, José Agüera, José Carrasco, Enrique Martí, José Salas, Roberto Cortés y Antonio Puig. La precaria situación económica de estos músicos les llevaba a diversificar su actividad, tocando y componiendo para ocasiones y espacios muy distintos, y realizando arreglos y transcripciones de obras populares y clásicas.

El repertorio interpretado en los cafés por estos sextetos era muy similar al que interpretaban la mayor parte de grupos de café en toda España⁴, predominantemente danzas, tanto europeas (vals, polka, mazurcas, etc.) como españolas (seguidillas, malagueñas, chotis...), fragmentos de ópera y zarzuela, fantasías, y conocidas piezas “de salón” que estaban en boga por entonces. Pero también se interpretaba música de cámara del repertorio clásico (Mozart, Mendelssohn), y muchas obras de Beethoven, entre ellas arreglos para sexteto de la Primera y Quinta Sinfonías. Una crítica de 1908 lo resume muy bien:

Los profesores del sexteto del referido café, para no dejar descontento ningún gusto, ninguna preferencia, alternan la música clásica, la música “di camera”, con la española y popular; la de la gran ópera con la de la zarzuela chica (*El Liberal de Murcia*, 16-6-1908. Está firmada por F. Bautista Montserrat).

El mismo crítico alaba en el repertorio de los sextetos que no sea “música difícil” que “enturbia el ánimo”, sino piezas cortas fáciles de escuchar.

He encontrado muy revelador el comentario de Roberto Cortés, fundador de uno de los sextetos, sobre el contenido de sus programas, y cómo éste fue cambiando con el tiempo, tal como explica en una entrevista de 1928:

¡Qué lucha!... Entonces la mayor parte del público odiaba lo clásico y sólo quería oír música ligera [...]. Nos propusimos laborar por el arte en bien del público y lo conseguimos, dándole homeopáticamente alguna que otra obra de mejor calidad. Y las bóvedas del coliseo pudieron recoger, sin protesta, los acordes de las mejores sinfonías de Beethoven, de algunos minuetos de Mozart y Schubert, de las más grandiosas concepciones de Wagner, Debussy, Ravel... sin olvidar la música española, desde los clásicos zarzueleros -Chapí, Caballero, Bretón-, hasta los modernísimos, como Falla, Turina, Torroba, o Guridi (*El Liberal de Murcia*, 24-11-1928).

Del estudio del repertorio podemos deducir que, aunque la programación es similar, algunos cafés parecen “especializarse” momentáneamente en un tipo de repertorio⁵, interpretándose muchas obras de Beethoven y Verdi. (En Murcia no se

4. Según Zamacois (1936, p. 51): “Las piezas del programa eran casi siempre habaneras, jotas, vals de Waldteufel y trozos de las clásicas zarzuelas[...]”.

5. Así, durante un mes, mientras que en el Café del Siglo sólo se interpreta ópera y música europea, en el Café del Sol solamente encontramos música española. En el Café Patrón se interpretaba muchos fragmentos de óperas de Verdi y muchas obras de Grieg.

da la confrontación partidarios de Verdi/Wagner, aunque hay una sensible predilección por Verdi)⁶. Si tuviéramos que establecer una lista de las obras más tocadas, los “40 principales” de la época, éstas serían: “Peer Gynt”, de Grieg, los fragmentos de óperas de Verdi y Wagner, las obras de Beethoven y las zarzuelas (Bretón, Chapí)⁷.

Respecto a los cafés cantantes, estudiados en profundidad por Gelardo Navarro (2003), comenzaré destacando que su decoración solía ser distinta a los demás cafés: se prefería el estilo “andaluz” con espejos, carteles taurinos en las paredes y un escenario de madera o “tablao” para las actuaciones, al fondo del salón.

De la misma manera que los cafés concierto sirvieron para que muchas obras clásicas fueran escuchadas por un público distinto del que acudía normalmente a los teatros o al Casino, los cafés cantantes supusieron una ayuda inestimable para la difusión y transmisión del cante flamenco, que hasta ese momento se había exhibido sólo en medios muy restringidos: el entorno familiar, en reuniones privadas en ventas y tabernas, o bien excepcionalmente en fiestas de las clases altas, que contrataban a artistas flamencos para amenizarlas con algo “exótico”.

En Murcia los cafés cantantes fueron casi en su mayoría las tabernas, ventas y ventorrillos frecuentados por las clases humildes y marginales, que recibieron una nueva denominación cuando sus dueños comenzaron a contratar a artistas flamencos y a comprobar el éxito que tenían entre el público popular. Son los locales más baratos (por dos reales se tiene derecho a asistir al espectáculo y recibir una consumición de un real⁸) y en ellos casi siempre se ofrece un espectáculo flamenco, aunque ocasionalmente vamos a encontrar otras manifestaciones como circo, cupletistas, magia, etc. Es notoria su marginación de los locales “respetables”, tanto por el emplazamiento (en Murcia, se encontraban alejados de los céntricos Teatro Romea y los café concierto del Arenal, casi todos ellos concentrados en el barrio del Carmen y el de S. Lorenzo, caracterizados por el “carácter pendenciero y levantisco de sus moradores”), como por las violentas críticas que reciben en la prensa.

Famosos cafés cantantes de Murcia fueron el café del Plano de S. Francisco, el de Polo Medina o el Café Cantante de La Rambla. Pero donde más abundaban era en Cartagena, por distintas razones. Cartagena y La Unión habían sido el emporio minero y metalúrgico del último tercio del s. XIX, y el núcleo en el que

6. Esperanza Clares comenta: “El furor por Verdi en Murcia, tan acentuado en los teatros de la Corte desde la década de los 40, hizo que se editaran libretos de sus óperas en castellano en la imprenta murciana de José Palacios” (2005, p. 556).

7. También están muy representadas las obras de los propios intérpretes que tocaban, como Marín, Gascón, etc. Véase P. Valero Abril, 2009, pp. 76-81.

8. “En el Café Cantante de La Rambla, cante y baile flamenco desde las nueve de la noche. Dos reales la entrada, con opción a café, o gasto de un real”. *El Diario de Murcia*, 3-4-1886, p. 3, c.4.

se desarrollaría la actividad de los cantaores y guitarristas⁹, con la influencia de las familias de trabajadores que iban y venían de Andalucía a las minas de la comarca cartagenera y de Mazarrón, que traían el cante de sus lugares de origen.

Estos cafés serán tratados con acritud por la prensa murciana, porque a ellos acudían las clases humildes y un público proletario y marginal, se consumía mucho alcohol, había frecuentes reyertas y violencia, juegos prohibidos, prostitución, etc.¹⁰ En clara referencia a la baja condición social del público del flamenco, la clase dirigente (nobleza, banqueros, etc.), utiliza los términos “gentuza”, “turba borracha y ruidosa que recae en todos los defectos y vicios” y “canalla” para referirse al público de los cafés cantantes. De hecho, en determinados momentos fue tanta la presión de una parte de la sociedad, que muchos de estos cafés fueron cerrados:

El Alcalde de La Unión ha ordenado el cierre definitivo y permanente de los cafés de cante flamenco y camareras (*Heraldo de Murcia*, 29-10-1900).

Resulta curioso comprobar que uno de los momentos en que varios cafés cantantes fueron cerrados fue durante la I República (1873-1874), cuando muchos grupos federalistas se constituyeron en cantones, entre ellos Murcia y Cartagena. Pese a que uno de los conceptos clave en la ideología cantonalista era el de la libertad, consultando el periódico clave de este momento, *El Cantón Murciano*¹¹, tropezamos constantemente con un moralismo a ultranza, y una preocupación por salvaguardar el orden público y las buenas costumbres¹². Como deseaban que Cartagena sirviera de ejemplo al mundo entero, y su cultura tenía que ser “redentora”, los cafés en los que se practicaba el juego y la prostitución no estaban bien vistos.

Si bien, como hemos señalado, café concierto y café cantante eran locales de decoración, público, precios y repertorios musicales diferentes, es necesario destacar que en cada espacio se dará un trasvase de géneros y estilos musicales. Pese a que la prensa marginal sistemáticamente el flamenco:

TEATRO. Dos noches consecutivas se ha puesto en escena en nuestro teatro esa zarzuela. Las jotas, las seguidillas, el fandango y las parrandas por muchas notas que lleven y por difíciles que se escriban, **es música propia de las tabernas, y nunca para lucir en los salones artesonados, o bajo las ojivas de la góti-**

9. En la actualidad La Unión sigue siendo el principal núcleo del flamenco murciano, con su internacionalmente famoso “Festival del cante de las minas”.

10. *El Cantón Murciano de Cartagena*, por ejemplo, en 1873, aconsejaba a los buenos padres de familia “no visitar los cafés cantantes”, y si era posible, “luchar por cerrarlos”.

11. *El Cantón Murciano del 22-7-1873 al 24-11-1873*. Murcia: Editora Regional de Murcia, 1982.

12. Se llegó incluso a imponer el toque de queda y a duras medidas represivas como cortar la mano a los ladrones.

ca arquitectura, como los nocturnos y settiminos de Beethoven y Gounod, y los concertantes de Bellini y de Donizetti. (*El Eco de Cartagena*, 10-5-1875, p. 2. La negrita es mía).

A pesar de que, como decimos, es considerado “propio de gente canalla y de baja ralea”, en muchísimas ocasiones los mismos intérpretes tocan obras del repertorio clásico y flamenco en la misma velada.

Concierto de guitarra de D. Julián Arcas.

1ª Parte: Marcha fúnebre de Thalberg.

2º La Jota Aragonesa.

3º Gran Sinfonía de la ópera “Norma”.

4º Potpourri de aires nacionales, por D. Julián Arcas. (*La Paz de Murcia*, 16-7-1869).

Una bella señora ejecutó primero al piano difíciles obras y cantó después, acompañada por la guitarra, unas malagueñas auténticas... (*El Diario de Murcia*, 20-9-1896)¹³.

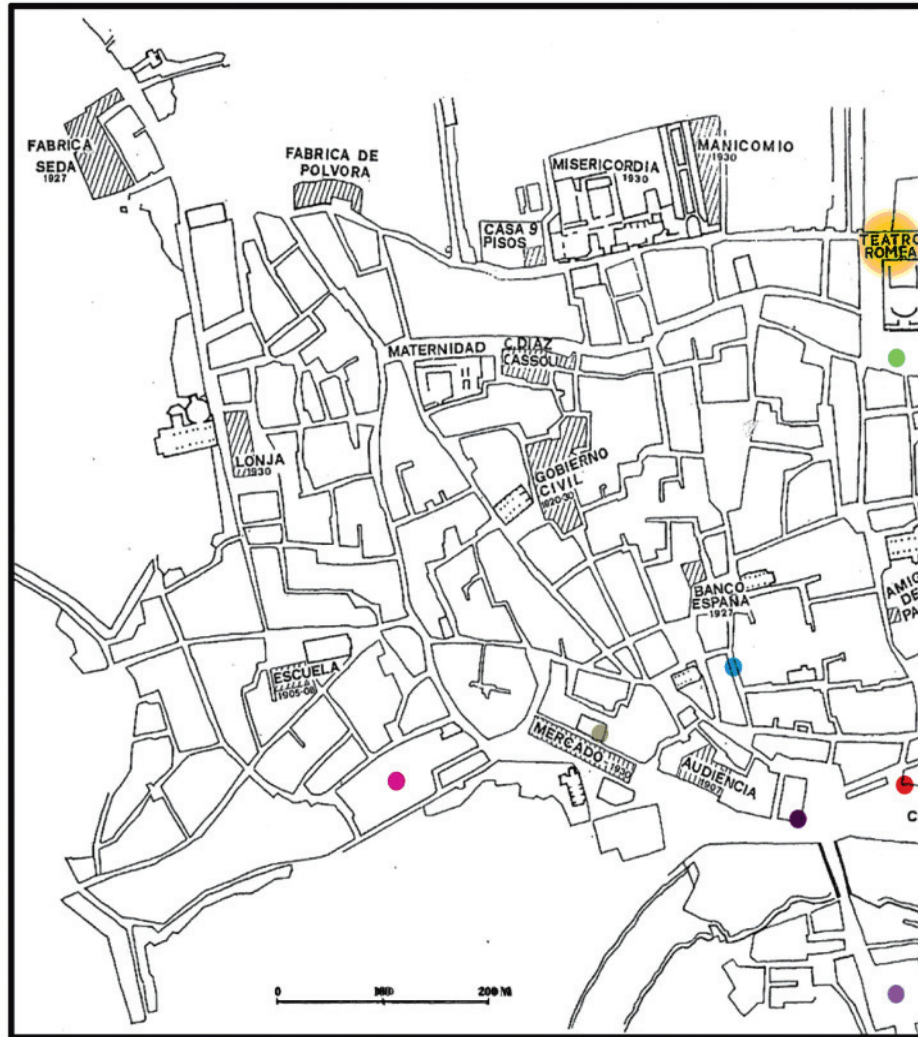
Así, en uno de los cafés-concierto burgueses situado en el Centro de Murcia, el Café Oriental, además del repertorio característico que en él se daba habitualmente (“sinfonía”, vales, romanzas), ocasionalmente vamos a encontrar flamenco:

CAFÉ ORIENTAL. Quinto concierto de 7 y media a 9 y media de la noche, en el que tomarán parte el tenor cómico D. Antonio Díaz, y los profesores Sres. Gascón, Ramírez y Solano. Después de la sinfonía, vals y aria, Polo del Pleito (cantado) (*La Paz de Murcia*, 29-8-1878).

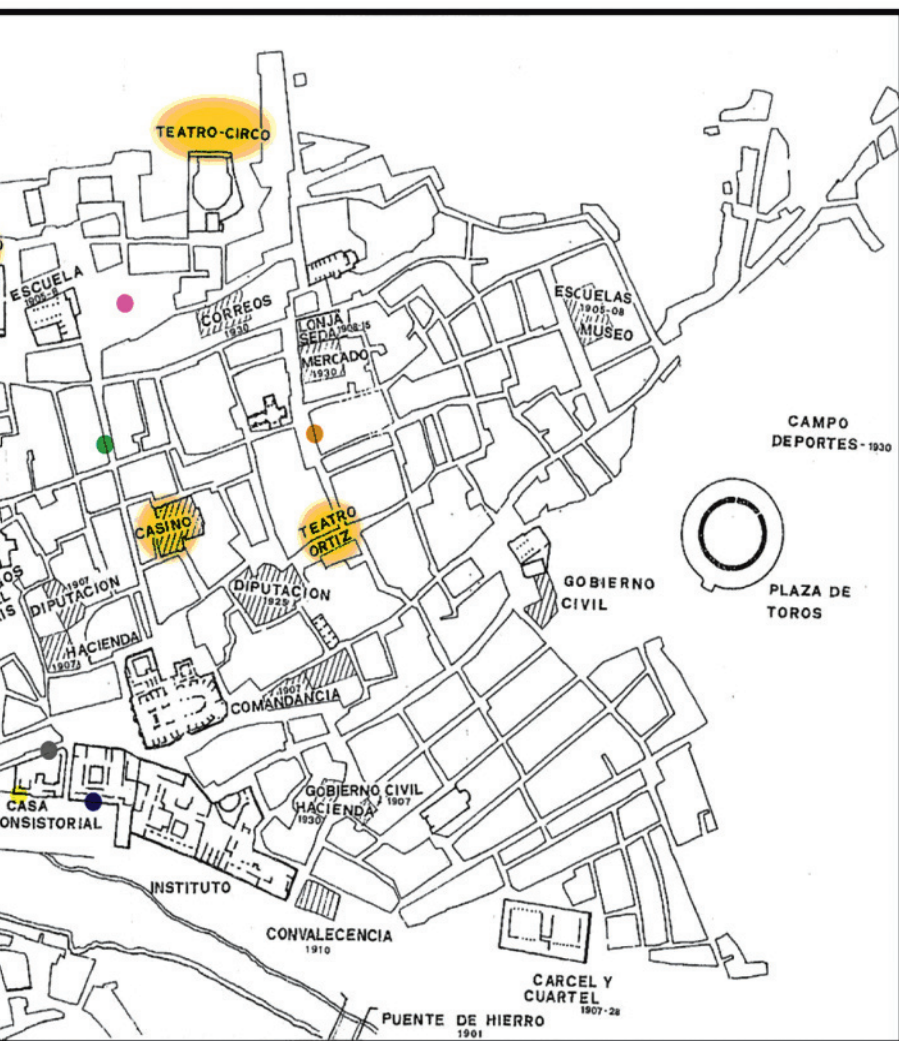
Sin embargo, el flamenco ya había estado presente en los ambientes de élite murcianos, (Teatro Romea, por ejemplo), pues la alta burguesía y la aristocracia lo habían integrado en sus salones e incluso habían intentado practicarlo. Llamaron “Salón Flamenco” a un tipo de espectáculo flamenco en las casas burguesas (que querían disfrutar de él sin acudir a los “horribles antros” tales como tabernas, corrales, botillerías o cafés cantantes). Estos espectáculos en los salones eran presentados muy positivamente por la prensa¹⁴, como atestigua *La Paz de Murcia* en 1872: “...a las señoritas murcianas no les falta sal para interpretar las agradables canciones andaluzas, repitiendo la preciosa malagueña para satisfacer a la concurrencia”, o en 1876: “Tuvo el gusto de romper el baile la distinguida señora doña Pepita Jover...” Como ha observado Gelardo Navarro, es curioso que los miembros de las clases pudientes que interpretan flamenco como aficionados aparezcan con nombres y apellidos, y cuando cantan flamenco lo hagan “con voz de ángel” y “finura”. Los auténticos cantaores flamencos sin embargo son casi siempre llamados con apodos: “El Meneo”, “El Purre”, “El Calabaza”, “El Caquia”, etc.

13. Citado en Gelardo Navarro, (2003, p. 235).

14. *La Paz de Murcia*, 21-12-1872, p. 1, c. 2.



- Café Sol (*Explanada del Arenal - hoy Glorieta*)
- Café Moderno (*Explanada del Arenal - hoy Glorieta*)
- Café Arenal (*Explanada del Arenal - hoy Glorieta*)
- Café Patrón (*c/ Príncipe Alfonso - hoy c/ Trapería*)
- Café Cantante (*c/ Saavedra Fajardo*)
- Café Cantante de la Gran Vía de la Rambla (*hoy Gran Vía*)
- Hotel Universal (*hoy Hotel Reina Victoria*)
- Cinemat
- En este b
- Cinemat
- Café Can
- Café Can
- Cinemat
- Lugares c



Edificios Públicos de la primera mitad del siglo XX

ógrafo Hermanos García (*Plaza de Santo Domingo*)

Barrio había varios Cafés Cantantes (*Barrio del Carmen*)

ógrafo (*Paseo del Malecón*)

stante del Plano de S.Francisco (*hoy Mercado de Veronicas - junto al Paseo del Malecón*)

stante de Polo Medina (*c/ Polo Medina*)

ógrafo Palacio Luminoso (*Plaza del Teatro Romea*)

de Interés

Figura 2. Mapa de Murcia.

Mientras que el deseo de distinción de las clases medias burguesas les lleva a alejarse de los cafés cantantes por considerarlos propios del vulgo e impropios de gente refinada, los miembros de las clases más acaudaladas no tienen problema en integrar los espectáculos flamencos en sus salones, ya que son algo “exótico” y muy alejado de su nivel social: “... A beneficio de D^a María del Val se pondrá en escena la zarzuela *La gallina ciega*, y después las hijas del vizconde interpretarán, acompañadas al piano, canciones andaluzas y malagueñas, para regocijo del público”¹⁵. Pierre Bourdieu en un interesantísimo ensayo en el que analiza, entre otros aspectos, si los gustos musicales permiten a un sujeto ser clasificado en una determinada clase social, afirma “no existe práctica más “enclausante” que la frecuentación de conciertos. [...] Estas obras] revisten múltiples y contradictorias significaciones para las categorías de individuos que las distinguen o se oponen a ellas” (1988, p. 16). Siguiendo la tesis de Bourdieu, podemos pensar que por oposición y deseo de distinción, los burgueses se mantenían lejos de los cafés cantantes, (en el caso de Murcia vituperados en sus principales periódicos “con su hueste de chulos, gitanos, y demás gente flamenca” [*El Amigo de Cartagena*, 16-12-1878, p. 2]), pero la aristocracia, más alejada del peligro de la identificación social por hallarse en la cumbre de la estratificación, no temía acercarse a estos géneros. En efecto, la nobleza murciana, deseosa de imitar y recrear en sus salones el ambiente que reinaba en aquéllos, organiza veladas flamencas e intenta emular lo que en principio parecía propio de las fiestas populares y los lugares de entretenimiento de los más humildes.

Para visualizar mejor la ubicación de ambos tipos de cafés, cafés cantantes y cafés concierto, presento en las páginas anteriores un “mapa sonoro” de Murcia a comienzos del s. XX.

ASOCIACIONES OBRERAS

Pasemos ahora a la actividad de dos asociaciones relacionadas con el mundo obrero: el Círculo Católico de Obreros y el Centro Obrero. Ambas son el resultado de la tendencia al asociacionismo que caracterizó a Murcia ya desde el s. XIX. Las asociaciones culturales constituyeron un fenómeno importantísimo en la historia de la música en Murcia en esta época (aunque en muchas ocasiones la música fuera sólo un aspecto más entre sus múltiples intereses). Pese a ello, hay muy pocos trabajos realizados sobre ellas y casi ninguno se ha centrado en su relevancia musical.

Las asociaciones podían ser específicamente musicales (como las bandas de música o el Orfeón Fernández Caballero), de difusión cultural en general (como

15. *La Paz de Murcia*, 2-7-1874, 8.

el Círculo de Bellas Artes, en el que se impartían conferencias, poesía, conciertos, concursos, etc.), civiles (como la Liga de Dependientes de Banca), o religiosas. El elemento común a todas ellas es el repertorio y los músicos que lo interpretan. He querido detenerme en estas asociaciones por ser un ejemplo de entramado socio-cultural complejo, en el que un público muy heterogéneo asiste a conciertos con repertorio que normalmente sólo se podía escuchar en ambientes “selectos”, de difícil acceso: El Casino, el Teatro Romea, etc.

El Círculo Católico de Obreros era una sociedad que solía hacer veladas músico-literarias que hasta ahora han pasado desapercibidas para los investigadores, pese a que, como veremos más adelante, es posible seguir estas actividades en la prensa murciana, que ha sido nuestra principal fuente de información¹⁶. Los círculos católicos se dieron en toda España desde finales del s. XIX, principalmente en las ciudades, y constituyen una manifestación del llamado “catolicismo social”, que, con tintes paternalistas, y como una reacción ante el anticlericalismo creciente de diversos sectores, buscaba proteger a los obreros “educándolos” en armonía con las clases altas. Casi todos estos círculos estaban organizados por la jerarquía eclesiástica y miembros de clases pudientes, y tenían como objetivo principal la mejora religiosa, moral, intelectual y económica de las clases obreras, por lo que organizaban clases de alfabetización, catequesis, veladas científico-literarias y numerosos conciertos. Este marco mantendría a los obreros alejados de luchas proletarias y de otras agrupaciones más reivindicativas.

El Círculo Católico de Murcia, inaugurado en 1892 y presidido por Don Mariano Palarea, que donó su casa para que fuera su sede permanente, estaba situado según las noticias en la calle S. Nicolás, nº 41, y disponía de un salón de actos, de varias salas destinadas a la enseñanza, y de una biblioteca donde los socios podían disfrutar de las distintas obras siempre que no tuvieran carácter “político” y no “atacaran a la sana moral”. Siguiendo su actividad durante veinte años (1900-1920), podemos constatar que organizaba muchos conciertos, al menos uno por semana, casi siempre los martes¹⁷, a las siete de la tarde. Como ejemplo de esta actividad musical, transcribo el programa aparecido en *La Verdad de Murcia* el 29 de Marzo de 1929 (p. 2):

VELADA LITERARIO-MUSICAL EN EL CÍRCULO CATÓLICO

Dicho acto consistirá en una velada para el Martes Santo con el siguiente programa:

- 1º Fantasía de la Ópera “Jerusalén” de Verdi, por el sexteto Salas-Carrasco.
- 2º “Horario de la Pasión”, cuartillas de preámbulo por D. José Ballester.

16. Me han sido útiles principalmente en *La Verdad de Murcia*, *El Tiempo* y *El Liberal*, en las que las actividades programadas aparecían pormenorizadas, y en algunos documentos conservados en el Archivo Regional de Murcia.

17. “Las veladas del martes en el Círculo Católico”, (*La Verdad de Murcia*”, 17-04-1924, 4).

- 3º “Christus” de Mercadante, para voces y cuerda.
- 4º “Hora Prima”, disertación por D. P. Bernal, abogado y publicista.
- 5º “Benedictus”, de Mancinelli, a 3 voces y cuerda.
- 6º “Pie Jesu”, melodía de Beethoven sobre la sonata “Patética”, a solo de tenor y armonio.
- 7º “Muerte y Transfiguración”, de Strauss, por el sexteto.

Círculo Católico El domingo en la noche se celebra la 1ª velada [...] en Cuaresma [...] brillante pieza de concierto por el joven pianista Sr. Martí [...]. El cuarteto de cuerda formado por los distinguidos profesores Sres. Puche (Don Antonio y Don José), Marín y Alarcón, interpretó con verdadero amore las palabras 2º y 5º de Haydn. (*El Diario de Murcia*, 19-02-1902, 3).

Llama la atención un aspecto que presentan prácticamente todos los programas del Círculo Católico, y que no se da en los programas de concierto de otras asociaciones como el Círculo de Bellas Artes, el Casino, etc.: las obras musicales aparecen casi siempre intercaladas con poesías o disertaciones.

CÍRCULO CATÓLICO. El programa conmemorativo del XXVIII aniversario de su fundación se compone de los siguientes números:

- 1º “Payasos”, de Leoncavallo, por el quinteto del Sr. Puig.
- 2º Poesías de D. Andrés Sobejano.
- 3º “Idilio provenzal” de Guillet, por el quinteto.
- 4º Poesías de los Srs. Don Enrique Soriano y D. Ricardo Sánchez Madrigal.
- 5º “La Viejecita”, fantasía de Caballero, por el quinteto.
- 6º “La revolución actual y la reacción cristiana”, Discurso por el Doctor don Pedro Font y Puig (*La Verdad de Murcia*, 19-03-1920, 1).

Aparte de los círculos (de orientación cultural, más instructiva o recreativa que económica), este catolicismo social promovió la creación de varias asociaciones, como fueron los socorros mutuos, las cajas de ahorros, o las cooperativas (en el ámbito agrícola). Muchas de ellas tuvieron un peso específico en la sociedad de entonces, unificando actividades que hasta ese momento distintas organizaciones de naturaleza benéfica habían promovido por separado, y movilizando recursos materiales y humanos. En general tuvieron mucho éxito, ya que las clases trabajadoras, que en aquella época vivían en una situación precaria (hambre, enfermedades, falta de higiene), se veían en aquel marco protegidas, y podían tener acceso a actividades y reuniones sociales a las que en condiciones normales jamás hubieran podido asistir por su humilde posición social, rompiendo la rutina de las duras jornadas de trabajo. No es difícil de imaginar la impresión que causarían en estos trabajadores los conciertos, recitales de poesía, o las conferencias.

Para los organizadores, el Círculo garantizaba que los obreros cumplirían con sus obligaciones religiosas, y además, les alejaba a ellos y a sus familias de las tabernas, botillerías y lugares donde imperaban los “vicios” y las malas costumbres y donde podían recibir influencias y sentirse atraídos por doctrinas peligrosas. Con el tiempo estos círculos derivarían en sindicatos católicos. Estos sindicatos, aunque en principio destinados a mejorar las condiciones de vida de los obreros, no eran como los sindicatos que conocemos hoy, preocupados por aportarles beneficios sociolaborales y defender sus intereses. Más bien consideraban a los trabajadores niños necesitados de tutela y dirección, para evitar que cayeran en la tentación del socialismo, o lo que era peor, el ateísmo. Es muy esclarecedor el texto del Reglamento del “Gremio de Carpinteros, Ebanistas y Tallistas” de 1916:

Hay que combatir los vicios que alejan al obrero del hogar y le hacen repulsivo a la sociedad, procurar la regeneración moral, social y material de la clase obrera encauzando su visión del mundo, ya que muchos han zozobrado en las turbulentas y cenagosas aguas del socialismo ateo (L. M. Moreno Fernández, 1990, p. 97).

O esta noticia, en la que encontramos simultáneamente referencias musicales y “políticas”:

El elocuente orador don Agustín de Haro detesta la oposición de clases, ya que en lugar de egoísmos ha de ser Cristo quien se adentre en las entrañas de la sociedad.(...). El sexteto dirigido por los Srs. Carrasco y Rizo interpretó escogidas composiciones. (*La Verdad de Murcia*, 22-10-1930, 4).

Los obreros recibían clases de distintas materias: a los aprendices se impartía enseñanza de lectura, escritura, doctrina cristiana, y nociones de aritmética y gramática; a los adultos lectura, escritura, doctrina cristiana, perfección de lectura, gramática y aritmética elementales, y nociones de contabilidad; a ambos grupos nociones de geometría, dibujo lineal, dibujo natural y de adorno, solfeo y música, gimnasia y religión y moral (L. M. Moreno Fernández, 1990, p. 86). A veces organizaban audiciones con los alumnos de las clases de música¹⁸.

Luis M. Moreno (1990, p. 83) sostiene que la actividad del Círculo Católico perduraría sólo hasta la dictadura de Primo de Rivera de 1923. Sin embargo, he encontrado noticias que atestiguan que la actividad del Círculo duró al menos hasta 1931:

CÍRCULO CATÓLICO DE OBREROS. Esta tarde a las siete, en el Salón de Actos del Círculo Católico, tendrá lugar la inauguración oficial del curso 1930-31, conforme al siguiente programa:

18. *El Tiempo*, 11-10-1929.

“Escipión”, de Juarranz, por el sexteto de cuerda y piano de los profesores Carrasco y Rizo.

Memoria de la vida social del Círculo en el curso anterior.

“Cavalleria Rusticana”, de Mascagni, por el sexteto. (*La Verdad de Murcia*, 19-10-1930, 4).

Aunque gran parte de las actividades de esta organización eran religiosas¹⁹, muchas otras tenían temática científica o literaria. Por supuesto todas las actividades eran sometidas a la censura de la jerarquía eclesiástica, en el Círculo de Murcia estaban encargados de ello tres sacerdotes, que velaban porque ninguna de ellas atentara contra la moral de la Iglesia²⁰.

Entre los programas de conciertos se podía encontrar desde obras importantes de temática religiosa, como el *Oratorio de las siete palabras de Cristo* de Haydn (programada, como veremos, en numerosísimas ocasiones), hasta obras tan curiosas como la *Fantasia sobre la Valkiria* de Wagner o la *Tarantella* de Liszt para piano, que no he encontrado en ningún otro lugar. Los intérpretes eran por lo general los que también tocaban en los cafés, en el Casino, o en el Círculo de Bellas Artes: Antonio Puig, el sexteto Salas-Carrasco, Enrique Martí, etc.

Una liadísima fantasía sobre motivos de la ópera María para piano, harmonium y violín, permitió lucir sus especiales aptitudes a los distinguidos profesores Sres. Martí, Soler y Areu y preparó los ánimos de la concurrencia para que escuchasen la primera parte del hermoso poema Día sin sol de Zorrilla, leída por su ferviente admirador Sr. Sánchez Madrigal. [...] (*El Diario de Murcia*, 16-03-1900, 1).

19. En la prensa, se habla de éstas: “Buena prueba de la alta educación piadosa y del espíritu de religiosidad del Círculo, constituye el número de actos y fiestas del culto que se han celebrado durante el curso 1908-1909, entre los cuales haremos mención de la función a la Patrona, de la fervorosa comunión y fiesta del Santo Rosario; del triduo y comunión en honor del patrón San José, de las Misiones para hombres en Santo Domingo a las que asisten los alumnos en su totalidad; del tradicional septenario del Espíritu Santo y la Comunión general de fin de curso. Todo esto, a más de dos Misas todos los días festivos en el Oratorio de la casa, demuestra la importancia que el Círculo dio siempre a la piedad cristiana que informa todos sus actos y su influencia eminentemente moralizadora”. *El Tiempo*, 19-12-1909.

20. Reglamento del Círculo, citado por Moreno Fernández (1990, p. 88): “Les correspondía a estos sacerdotes censurar todos los trabajos científicos y literarios que hubieran de pronunciarse o leerse, prohibiendo aquellos que no creyesen convenientes; acabar con cualquier discusión que atacase la moral o el dogma; aprobar las disposiciones que adoptara la directiva referentes a las materias religiosas del círculo; dirigir la enseñanza de la religión y moral de inspeccionar la biblioteca y gabinete de lectura, así como las aulas de enseñanza y demás dependencias. Para que los consiliarios tuvieran todas las facilidades en el cumplimiento de su cometido, se les daría conocimiento de las juntas y reuniones que se convocaran.”

El Círculo Católico aparece a veces vinculado a otras asociaciones similares que utilizan sus dependencias y también organizan conciertos o veladas literario-musicales: el Círculo de Obreras, o la Juventud Antoniana, de la que he encontrado numerosos ejemplos de programas (con frecuencia protagonizados por el “Coro Antoniano”), como el que sigue:

JUVENTUD ANTONIANA. Como anunciamos en días anteriores, esta tarde a las siete tendrá lugar en el Salón de Actos del Círculo Católico de Obreros la conferencia sobre el atrayente tema “La poesía franciscana en la Edad Media”, a cargo de los Srs. Guerrero y Rego Machinea, y amenizada por el orfeón del Colegio de S. José. Están especialmente invitados todos los socios de la Juventud y cuantos puedan interesarse por la divulgación del espíritu seráfico. (*La Verdad de Murcia*, 25-03-1924, 1).

He encontrado también noticias relativas a la actividad musical de una “Asociación Católica de la Mujer”, que tenía varios centros establecidos en Murcia:

ACCIÓN CATÓLICA DE LA MUJER. Esta tarde a las seis y media se celebrará en el Salón de Actos del Círculo Católico de Obreros una sencilla velada literario-musical en la que tomarán parte varias señoritas de la acción católica de la Mujer. (*La Verdad de Murcia*, 25-03-1924, 1).

Aunque había un “Sindicato Católico Femenino” las mujeres estaban también presentes tanto en la temática como en la interpretación de los actos celebrados en el Círculo Católico:

EN EL CÍRCULO CATÓLICO (...) El acto se ajustará al siguiente programa:

“LAS MUJERES DE LA PASIÓN”.

“Escena Sagrada” (Berlioz). Piano, armonio y violín.

“María Magdalena”, por D. José Ballester.

“La criada del Pontífice”, por D. José Pérez Bojart.

“La Verónica”, por D. Dionisio Sierra.

“Claudia, la mujer de Pilatos”, por D. José Lucas Conesa.

“María Salomé”, por D. Raimundo de los Reyes.

“María Cleofé”, por D. Andrés Sobejano.

“Crucifix” (Fauré), melodía para tenor y piano.

“María Santísima”, por D. J. M. Rego.

“Consagración del Graal de Parsifal”, Wagner, a piano, armonio y violín.

La parte de ejecución musical estará a cargo del Padre Fr. Samuel Prats, y de los profesores Carrasco y Salas. Los números de canto interpretados por las señoritas Encarna Úbeda, Carmen Meseguer y Enriqueta Cortés, y los señores Sivera, Sancho, Serrano, Andújar y Lozano. La entrada será libre. (*El Tiempo*, Ed. Mañana, 13-04-1930).

La información respecto al Centro Obrero proviene de las reseñas de prensa²¹, ya que la documentación sobre centros y asociaciones obreras que he localizado pertenece a épocas posteriores. Parece ser que estaba ubicado en la calle de la Merced, nº 1, y su presidente en 1908 era D. Domingo Martínez Caravaca. En el Centro Obrero estaban asociados representantes de distintos oficios (artesanos, barberos, secretarios, etc.), que organizaban los domingos conciertos de piano o música de cámara²². Llama mucho la atención cómo podemos encontrar simultáneamente una llamada a la lucha reivindicativa y una preocupación cultural:

Anoche se reunieron en el Centro Obrero los representantes de las sociedades obreras. (...) Se tomaron los siguientes acuerdos:

1º Realizar un paro general, para lo que se harán las gestiones oportunas cerca de los jefes de comercio, fábricas y talleres.

2º Celebrar por la mañana un mitin en el Teatro Circo y por la noche una velada literario-musical en el Centro Obrero. La agrupación socialista de Madrid ha publicado un manifiesto, invitando a todos los obreros a la manifestación que organiza para el 1º de Mayo (*El Liberal de Murcia*, 28-4-1908, 3).

No se trata de un caso aislado²³. Aunque, por la adhesión católica de este Centro, lo más común es separar su actividad de reivindicaciones sociales. He llegado

21. Casi todas las noticias pertenecen al diario liberal *El Liberal de Murcia*. Los diarios más conservadores no suelen mencionar el Centro Obrero.

22. "Anoche se celebró en el Centro Obrero la función semanal que la sociedad artística celebra todos los domingos" (*El Liberal de Murcia*, 19-06-1911, 1).

"La sección de Estudios sociales del Centro Obrero inauguró anoche la serie de sesiones instructivas y amenas que ha organizado con una velada literario-musical" (*El Liberal de Murcia*, 28-4-1908, 3).

"En el Centro Obrero el domingo por la noche celebraron los oficiales de peluquería y barberos el aniversario de la fundación con una velada literario-musical. (...) En los intermedios tocó admirablemente varias piezas el concertista, contador de la sociedad, Andrés García Ripoll.

También tocó muy bien el cuarteto compuesto por Francisco Álvarez, Alfonso García, Mariano Peceño y Andrés Costa." (*El Diario de Murcia*, 13-5-1902).

"CENTRO OBRERO. Esta noche a las ocho y media se celebrará una velada literario-musical con motivo del aniversario de la fundación de la Sociedad de albañiles" (*El Diario de Murcia*, 9-4-1905).

"En la noche del último domingo, la asociación de tipógrafos organizó en el Centro Obrero una selecta velada literario-musical, que estuvo muy animada y concurrida.

Un notable cuarteto, dirigido por el joven profesor D. Juan Antonio Martínez Marín, amenizó la reunión ejecutando escogidas piezas" (*El Diario de Murcia*, 27-1-1903).

23. "El domingo por la noche dio en dicho Centro su anunciada conferencia el ilustrado profesor D. Virgilio Carretero, ante un numeroso auditorio. 'Educación política' era el tema, y de acuerdo con él, atacó duramente a la época actual, por no hallarse aún lo que llamamos democracia, limpia del todo del sedimento autocrático que otras épocas le legaron.

Un sexteto de guitarras y bandurrias, compuesto de jóvenes obreros, amenizó el acto ejecutando notables composiciones" (*El Liberal de Murcia*, 16-8-1908, 3).

"El Primero de Mayo en Murcia. Los obreros de Murcia se proponen solemnizar debidamente la fiesta obrera del 1º de Mayo. En efecto, celebrarán una velada literario musical en el Salón de Actos del Centro Obrero, situado en la calle de la Merced. Es probable que celebren también un mitin pero aún no está decidido." (*El Liberal de Murcia*, 29-4-1910, 2).

a encontrar en una misma página de prensa (*El Liberal de Murcia*, 19-06-1911, p.1) las siguientes noticias, que aluden a las distintas actividades que tenían lugar al mismo tiempo la tarde anterior:

CENTRO OBRERO. Se puso en escena las obras cómicas “Las quintas” y “El teniente cura”. Los intérpretes estuvieron acertadísimos, cosechando nutridos aplausos.(...). En el salón predominó el bello sexo, que dio más realce al acto. La orquesta de bandurrias y guitarras interpretó varias piezas de su vasto repertorio, siendo justamente aplaudidos.

MITIN REPUBLICANO. En el Círculo Republicano Instructivo del barrio de la Concepción se celebró un mitin propagandista de conjunción republicano-socialista.

EL SINDICATO MINERO EN ACCIÓN: GRAVE CONFLICTO (...).

A este respecto, es muy reveladora una noticia en la que un obrero diferencia entre los sindicatos católicos y sus “enemigos”, los sindicatos libres:

Por eso llamamos a nuestros sindicatos con el nombre de “Católicos”, para obrar como tales. De lo contrario, haríamos lo que hicieron los de los sindicatos Libres, borrar tan precioso nombre de sus Asociaciones, y con él, todo lo que va unido a sus enseñanzas. Ya te hablaré de la confesionalidad en los sindicatos, y **verás como nuestros mayores enemigos son los de nuestro campo** (*La Verdad de Murcia*, 29-09-1928, 4. La negrita es mía).

Además de las actividades musicales organizadas por estos dos centros, esporádicamente aparecen en prensa alusiones a conciertos o veladas musicales en otras sociedades católicas, como el Sindicato de Trabajadores del Ferrocarril, Patronato de la Juventud Obrera de S. José, (con sedes en los barrios del Carmen y de S. Antolín), el Centro de Carpinteros, o la Asociación de Escritores. En el siguiente ejemplo vemos cómo la reproducción mecánica del sonido supone el broche final de una velada de música en vivo:

ESCRITORES CATÓLICOS. En el Salón de Actos de la Casa del Pueblo Católica, a las seis y media de la tarde, se ha celebrado una solemne velada literario-musical en honor del Patrón de los escritores católicos, S. Francisco de Sales”. Programa:

1º “Diálogo”, por las niñas Carmen y María Martínez Palomo.

2º “El pescador”, por el coro de obreras del Sindicato Católico.

3º Poesía, por D. Raimundo de los Reyes.

4º Discurso, por el Ilmo. Sr. Doctor Don Francisco Frutos Valiente, Obispo de Jaca.

5º “Orfeón”, por la Schola Cantorum del Seminario Conciliar de S. Fulgencio

Además serán interpretadas al piano, por medio del aparato “Virtuola”, propiedad de D. Eduardo Alaberta, tres números de música:

1º “Vals Capricho” de Anton Rubinstein, ejecutado por Haensgen

2º “Granada” de Albéniz, ejecutado por Haensgen

3º “Gran Polonesa de Chopin”, ejecutada por S. Godenne.

Ofrece el aparato el singular aliciente de que reproduce la pieza musical con asombrosa exactitud de los matices individuales del pianista que interpreta (*La Verdad de Murcia*, 03-02-1924, 1)

He escogido sólo una parte de todo el espectro cultural de Murcia en estos años, y someramente, pues intentar abarcar más asociaciones sobrepasaría los límites de este trabajo. Otras actividades musicales en Murcia se llevaban a cabo en el Casino, en el Teatro Romea, en el Conservatorio, en los primeros cinematógrafos en los conciertos de la Orquesta, el Orfeón y la banda municipal, etc. No obstante, los aspectos que hemos comentado sirven para poner de manifiesto que una ciudad no es sólo un conjunto de elementos físicos e instituciones, sino un fenómeno socio-histórico en el que todos los elementos están relacionados y son interdependientes, especialmente los fenómenos culturales, en los que son tan importantes las distintas influencias.

Investigando, pues, “la otra historia”, dónde se interpretaba la música además de en los conocidos círculos oficiales de los teatros, he podido constatar que en Murcia se hacía música en las calles, en los cafés, en los salones aristocráticos, en el mercado, en los barracones de cine, se podía encontrar una función de zarzuela en medio de una representación religiosa o grupos de teatro de barrio que intercalaban números musicales durante sus actuaciones. Todo un caleidoscopio de manifestaciones que conformaban un mundo subterráneo, complejo, a veces difícil de “catalogar” en sus múltiples ramificaciones.

BIBLIOGRAFÍA

- Bourdieu, P.: *La Distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid: Taurus, 1988.
- Clares Clares, E.: “Bandas y Música en la calle (1800-1875)”, *Revista de Musicología*, Vol. XXVIII, nº 1, (2005), 543-562.
- El Cantón Murciano del 22-7-1873 al 24-11-1873*, Murcia: Editora Regional de Murcia, 1982.
- Gelardo Navarro, J.: *El flamenco: Otra cultura, otra estética*, Sevilla: Ed. Dos Hermanas, 2003.
- Moreno Fernández, L. M.: “El Sindicato S. José de Murcia y el Círculo de Obreros”, *Revista Murgetana*, 82, Murcia, 1990.
- Pérez Picazo, M^a T.: *Oligarquía urbana y campesinado en Murcia, 1875-1902*, Murcia: Academia Alfonso X El Sabio, 1979.
- Roselló, Miguel y Cano, G. M.: *Evolución urbana de Murcia*, Murcia: Torres Fontes, Documentos de Alfonso X El Sabio, 1975.

Valero Abril, P.: La música en los cafés-concierto y en los cines murcianos a principios del s. XX; trabajo de investigación inédito para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados, leído en el Departamento de Ciencias Humanas de la Universidad de La Rioja, septiembre 2009.

Vera Nicolás, P.: *Empresa y exhibición cinematográfica en Murcia*, Murcia: Academia Alfonso X El Sabio, 1987.

Zamacois, E.: *Tipos de café*, Madrid: Imp. Galo Sáez, 1936.

EL IMPERIO DE LA PROPAGANDA: LA MÚSICA EN LOS FASTOS CONMEMORATIVOS DEL PRIMER FRANQUISMO

Gemma Pérez Zalduondo
Universidad de Granada

Desde la organización del primer gobierno regular del franquismo en 1938, el régimen se mostró muy activo en la construcción del discurso ideológico oficial y su propagación entre la población. Finalizada la Guerra Civil, Falange Española Tradicionalista y de las JONS, el partido totalitario español, tuvo un papel particularmente relevante en dichas tareas puesto que aportó un programa, medios propagandísticos y el aparato represivo. También fueron falangistas los lemas y símbolos que formaron parte de la vida de los españoles hasta la muerte del dictador en 1975.

Igual que para las demás ideologías totalitarias, la cultura, la información y la política social fueron concebidas como propaganda. En general, toda la acción del gobierno se dirigió a reprimir a los disidentes, pero también a movilizar y convencer a la población de las excelencias y la conveniencia del régimen para España.

Una de las estrategias propagandísticas utilizadas en la inmediata posguerra fue la organización de festividades cuyo fin era ayudar a implantar las ideas y representaciones del nuevo Estado. Este texto tiene como objetivos analizar el papel que se atribuyó a la música en las más relevantes de estas festividades, particularmente en las ordenadas por la Vicesecretaría de Educación Popular en 1941 y 1942, e indagar, mediante los informes de sus delegados en provincias, la materialización de sus consignas y las circunstancias que determinaron el grado de adaptación, transgresión o incumplimiento de las mismas; conocer la participación musical en los ritos que acompañaron algunas visitas significativas de Franco a ciudades y, finalmente, comparar la relación entre el repertorio que inte-

gró los acontecimientos citados con el que se designó como referente en el discurso oficial que se estaba construyendo paralelamente.

LA MÚSICA EN LAS FESTIVIDADES Y CONMEMORACIONES ORGANIZADAS POR LA VICESECRETARÍA DE EDUCACIÓN POPULAR

El organismo más importante en la propagación del modelo ideológico de FET hasta 1945 fue la Vicesecretaría de Educación Popular, fundada en 1941, dependiente del Ministro-Secretario General del Movimiento. También se le confiaron el control y la censura de los medios de comunicación social y cualquier forma de expresión pública, ya fuesen textos, imágenes o sonidos (B. Bermejo Sánchez, 1991, pp. 73-96).

Las distintas secciones de la Vicesecretaría fueron las responsables de la organización de multitud de festividades y conmemoraciones, concebidas como herramientas de propaganda, que exaltaban las ideas esenciales que debían ser transmitidas a la población, así como las figuras de los principales líderes o personajes históricos cuya obra se consideraba especialmente significativa. De manera semejante a como aconteció en Alemania (R. Grunberger, 2010, p. 84), el calendario se pobló de fechas conmemorativas que se celebraban movilizando a la población y con el concurso de los medios de comunicación (R. Abella, 1975, p. 215). La radio tuvo un papel extraordinariamente importante porque fue intermediaria directa entre el poder y los individuos, y su programación sirvió para hacer olvidar la “política” y cubrir con seriales, canciones y concursos las necesidades de ocio, entretenimiento y abstracción de la realidad de los españoles. Esta capacidad de penetración nos interesa porque también la música de los programas radiofónicos especiales que se emitieron con motivo de las conmemoraciones mencionadas fue escuchada por un número significativo de población.

Si consideramos las estrategias propagandísticas con participación de la música desarrolladas desde la Vicesecretaría y el control y la censura que ejerció sobre el conjunto de la actividad musical, objeto de normativa específica desde mayo de 1942,¹ podemos deducir la trascendencia que la política de dicha institución tuvo sobre el fenómeno que solemos definir como “vida musical”. Sus criterios, consignas, contradicciones y prácticas definieron el escenario en el que se dibujaron las experiencias musicales de la mayor parte de los ciudadanos. Dicha importancia aumenta si tenemos en cuenta que la situación económica y la represión no alentaban las iniciativas individuales o sociales en orden a restituir la actividad concer-

1. El análisis de tales extremos fue el objeto de la ponencia: Pérez Zalduondo, G.: “Control and censorship of music in post-civil war Spain”. *Twentieth-century Music and Politics Conference*. Department of Music. University of Bristol, 14-16 April 2010.

tística de las sociedades musicales o los teatros y, como consecuencia, la vida musical estuvo directamente relacionada con las política de las instituciones oficiales, y el concurso de la Vicesecretaría entre 1941 y 1945 fue determinante.

Las responsabilidades en materia musical dependían de la Delegación Nacional de Propaganda, una de las dos que la integraban, y tuvo al frente al catedrático de Derecho Manuel Torres López, que firmó la mayor parte de la documentación utilizada para este trabajo. Dentro de ella se ubicó la Sección de Propaganda Oral y Educación Musical, cuyo responsable fue Daniel Buhigas, aunque Benito Bermejo señala también a Federico Sopena (B. Bermejo Sánchez, 1991, p. 86). En julio de 1942 constaban como funcionarios de dicha Sección el mencionado Sopena, Margarita Reyero Rudiales y Tomás Andrade de Silva, pianista y profesor numerario de Música de cámara del Conservatorio de Madrid desde 1946². La figura del primero de ellos es bien conocida³, así como su múltiple participación en la música española de estos años como crítico, teórico, político y activo militante falangista. A ellos les competían las cuestiones relacionadas con la música, aunque la complejidad de funciones y del organigrama de la Vicesecretaría así como la preponderancia que otras personalidades como Nemesio Otaño alcanzó en estos momentos, no excluyen a estas últimas de la toma de decisiones relevantes. Por otro lado, las circulares que dictaron normas sobre asuntos esenciales –las que regularon la censura de la actividad musical– o de particular impacto político o popular –la programación musical en la radio en la conmemoración de la muerte de José Antonio Primo de Rivera– están firmadas por los jefes de las direcciones generales o por el propio Vicesecretario, de manera que resulta difícil atribuir la autoría de la normativa a personas concretas. Los músicos ubicados en los lugares donde se tomaban las decisiones eran pocos –aunque muy activos– y se implicaron simultáneamente en las instituciones falangistas y en las dependientes del Ministerio de Educación Nacional, en manos de católicos-monárquicos, por lo que podrían ser ejemplos de la “adaptación” de los falangistas al franquismo ya en 1942 y, en sentido inverso,

2. Con fecha 21 de julio de 1942, el Servicio Interior de la Vicesecretaría envía a Daniel Buhigas modelos de declaraciones juradas para ser rellenados por los funcionarios de esa Sección, cuyos nombres se citan al dorso, con sus datos personales y la información relativa a los sueldos recibidos de otros organismos del Partido. El remitente apostilla: “pues según me comunica el Jefe de la Sección Central no percibirán los haberes del mes en curso hasta tanto sean rellenados los citados impresos de declaraciones juradas por Duplicado.” La contestación, con fecha 22 del mismo mes, remite los formularios rellenos con los nombres mencionados. En el listado de declaraciones juradas consta el personal de todos los departamentos (Radiodifusión, Cinematografía y Teatro, Información y Coordinación). En Propaganda Oral y Educación Musical están los nombres indicados y se apunta que Sopena “se halla ausente, en la Semana Germano-Española de Música.” Archivo General de la Administración (AGA) *Cultura* (03)048.000 21/775.

3. Para sus datos biográficos, véase (F. Pérez Gutiérrez, 2000, pp. 17-32).

de los compromisos que se adquirieron desde posiciones conservadoras con la ideología totalitaria⁴.

En el Archivo General de la Administración se pueden consultar los documentos a través de los cuales se organizaron las celebraciones y festividades. La mayor parte de ellos están fechados en 1941 y 1942, esto es, en un tiempo que, como señala Eduardo Ruiz Bautista (2005, p. 114), “todavía confiaban en sus posibilidades de dominar las conciencias e imprimir su sello a la cultura”. Los detalles de los actos que se llevaron a cabo en pueblos y capitales de provincia así como los relativos a su proyección a través de prensa escrita y la radio fueron ordenados en las circulares que se enviaban a los delegados provinciales de Educación Popular, con indicaciones muy precisas sobre la música que debía interpretarse o el repertorio que tenía que incluirse en los espacios radiofónicos conmemorativos. Cabe suponer que la intención de los organizadores era que las obras musicales así como los demás extremos de las ceremonias estuviesen en consonancia con el motivo de la festividad, la idea que se deseaba propagar o la figura que se pretendía exaltar pero, además de esta particularidad, en todas ellas encontramos los elementos fundamentales de los ritos que escenificaban el poder, que Carme Molinero (2005, p. 49) describe así:

Ejército -a nadie se le debía olvidar que la ciudad continuaba ocupada-, misa y desfile del partido, en conjunto los símbolos de la fuerza. Por la tarde, después de un acto esencial para política de la memoria que desarrolló el franquismo, los actos estaban relacionados con la ‘hermandad’ nacionalsindicalista representada por Educación y Descanso.

Efectivamente, la preponderancia de elementos militares y religiosos era absoluta en los actos oficiales y celebraciones, como por ejemplo en el Día del Caudillo, que el Frente de Juventudes festejaba como el Día de la Canción, puesto que, según apuntaba la norma que lo instituyó, fueron ellas (las juventudes) “las que con más pura alegría cantaron el sentido de la Cruzada, la gloria de los Caídos y el volver de las banderas victoriosas”⁵. En Burgos, el 3 de octubre de 1939 -primera vez que se realizaba tras la guerra-, la Banda de Música del Regimiento de San Marcial y la del Batallón de Intendencia interpretaron obras sin especificar. En el interior de la Catedral, “coros y orquesta catedralicia interpre-

4. Federico Sopena y Nemesio Otaño ejercieron cargos políticos (fueron respectivamente Secretario de la Comisaría y miembro del Consejo Nacional de la Música, dependientes del Ministerio de Educación Nacional) y colaboraron en la construcción del discurso oficial en los textos publicados desde 1939, en los que dejaron de manifiesto su adhesión a los planteamientos teórico-ideológicos de FET. Análisis de los escritos de Otaño y Sopena se pueden encontrar en Martínez del Fresno (2001, pp. 34-46) y Pérez Zalduondo (2005, pp. 57-78), respectivamente.

5. *Instrucción de 20 de febrero de 1942 (Delegación Nacional del Frente de Juventudes) (BOE 30 de marzo).*

taron diversos motetes”⁶. El mismo día, en Madrid se celebró una misa en San Francisco el Grande. En la plaza del mismo nombre, una compañía de Infantería con bandera y banda de música rindió honores y desfiló. Tras una recepción en Capitanía General, la Banda del Regimiento de Argel “interpretó un escogido programa”⁷. En definitiva, himnos, música militar y repertorio religioso para celebraciones en las que participaban el ejército y las autoridades del Partido, civiles y religiosas.

Una de las movilizaciones más importantes y de mayor impacto ideológico de la primera parte del franquismo fue la que conmemoraba el aniversario del asesinato del fundador de Falange, José Antonio Primo de Rivera, y con él, la muerte de los “caídos”, es decir, de los muertos a manos de los “rojos”. La solemnidad, la tensión emocional y la exaltación patriótica fueron los denominadores comunes de todos los actos del 20 de noviembre en 1941 y 1942. Los de “afirmación” nacional y religiosos ocupaban la mayor parte de las jornadas y, como consecuencia, la música militar y religiosa constituía lo esencial del repertorio. Por ejemplo en Castellón, en 1941, participaron distintas bandas de música militares que acompañaron a las autoridades civiles, militares y eclesiásticas, jerarquías provinciales, Ayuntamiento y Diputación en corporación, así como al ejército. En el templo de San Agustín, “lujosísimamente adornado con ricos tapices y severo túmulo de terciopelos negros con ricos brocados de oro”, la misa “fue cantada por la Schola Cantorum de esta ciudad y más de 110 profesores de orquesta”. La emisora de radio emitió un programa especial dedicado a José Antonio en el cual “se intercaló música de cámara”. Los informes no especifican las obras interpretadas ni las radiadas⁸.

No obstante, fueron las celebraciones del año siguiente las que la Vicesecretaría organizó con más detalle y ambición. Los emblemas, banderas, himnos, ritos, los símbolos militares, las figuras de Franco y José Antonio fueron protagonistas absolutos de una manifestación imponente de duelo y sentimiento nacional. El 20 de noviembre fue designado “Día del dolor” y tuvo un carácter eminentemente religioso.

La implicación exigida a los delegados provinciales fue total. En algunas ciudades, como Badajoz, los cafés permanecieron cerrados y se suprimieron conciertos⁹; en Alicante fue un día de luto especial puesto que allí asesinaron al homenajeado, y se cerraron “todos los espectáculos, comercios, cafés, bares, oficinas, etc.”¹⁰. Pero el rito estrella fue el solemne funeral oficiado en El Escorial. El

6. “Día del Caudillo (Tercer aniversario de la exaltación del Generalísimo a la Jefatura del Estado)”. *ABC*, 3 de octubre de 1939.

7. *ABC*, 3 de octubre de 1939.

8. AGA, *Cultura*, (3)48.000 21/142.

9. AGA, *Cultura*, (3)49.1 21/1531.

10. AGA, *Cultura*, (3)48.000 21/26.

propio Vicesecretario Nacional de Propaganda, Arias Salgado, firmó una circular con órdenes sobre el ceremonial: debía oficiarse una misa, la ofrenda de una corona por los “camaradas de la vieja guardia” y el mencionado funeral con asistencia de Franco, cuerpo diplomático, autoridades civiles y militares, altas jerarquías del Partido y eclesiásticas. La importancia que se concedió a la escenificación de estos actos se pone de manifiesto en dicha circular:

Como consecuencia te servirás cursar las órdenes oportunas a la Sección de Organización de Actos Públicos y Plástica, dependiente de tu Jerarquía, para la preparación, montaje y dirección de cuantos servicios y trabajos sean precisos para el perfecto desarrollo de estos actos que deberán ser revestidos de la mayor solemnidad y perfección¹¹.

José Torres López no tardó en iniciar los preparativos e inmediatamente solicitó a las bandas de música de diversas divisiones militares que enviasen todos los timbales y baquetas que pudieran facilitar para la ocasión, así como al Colegio de Huérfanos de la Guardia Civil, Ayuntamiento de Madrid, Casa Militar del Jefe del Estado, etc. Por su parte, el Delegado Nacional de Prensa dirigía un largo escrito al Director de Radio España (adscrita a la propia Delegación), con los programas que las emisoras nacionales debían de emitir. Tras pormenorizar los lemas e ideas básicos de las alocuciones radiofónicas, el apartado d) se dedicaba a la música:

La parte musical de las emisiones mencionadas debe hacerse a base de obras de Bach, *Magnificat*, *La Pasión según San Mateo*; Mozart, *Requiem*; Beethoven, *Novena sinfonía*, *Misa*, últimos cuartetos; Brahms, *Segunda sinfonía*; César Franck, *Preludio coral y fuga*, *Les Djinns*; Schumann, *Cuarta sinfonía*; Liszt, *Funeral*, *Los Preludios*; Wagner, *La Cabalgata de las Walkirias*, *El crepúsculo de los dioses*. *Marcha fúnebre*, *Murmullos de la selva*, “Obertura” de *Tannhäuser*, *Sigfrido templa su Espada*; Weber, “Obertura” de *Oberón*; Ricardo Strauss, *Muerte y transfiguración*, *Vida de héroe*, *Don Quijote*; Strawinsky, *Le Sacre du printemps*, *Sinfonía de los salmos*, *Historia del soldado* y Ravel, *Concierto para piano y orquesta*¹².

Tres días después un telegrama corregía apresuradamente la circular:

De circular 114 con programa para 20 de Noviembre aniversario José Antonio suprimirás en la parte musical lo relativo a Strawinsky y Ravel¹³.

Como vemos, la práctica totalidad del repertorio elegido para conmemorar la muerte del fundador de Falange procede de autores centroeuropeos que habían

11. Circular de 9 de noviembre de 1942. AGA, *Cultura*, (3)48.000 21/226.

12. Circular del 11 de noviembre de 1942. AGA, *Cultura*, (3)48.000 21/226.

13. Oficio de 14 de noviembre de 1942 del Delegado Nacional de Propaganda a los delegados provinciales. AGA, *Cultura*, (3)48.000 21/226.

tenido gran predicamento en la música española, aunque con una historia bien distinta en cuanto a su recepción. A pesar de la influencia francesa anterior a la Guerra Civil, Germán Gan (2010, p. 265) apunta que “una parte relevante de la música española miró hacia modelos de impronta germánica” debido tanto al peso de la tradición clásico-romántica como a la renovación que supusieron a inicios de siglo las pautas de Wagner o Richard Strauss. Las visitas a Barcelona y Madrid de este último en las primeras décadas de siglo, la frecuente programación de sus obras por parte de las orquestas españolas y sus creaciones operísticas, pese a que críticos como Adolfo Salazar discreparan sobre su valor, le convirtieron en el objeto de mayor discusión crítica y estética, ya que se le consideraba heredero del autor de *La Tetralogía*. La recepción de su música en España contrastaba con la poco alentadora acogida que habían recibido otros autores modernistas como Mahler o Bruckner, ausentes del repertorio escogido para ser emitido el Día del Dolor.

Por otro lado, Christiane Heine (2010) apunta la posible influencia de la *Schola Cantorum* de Vincent d'Indy en los pilares estéticos de la escuela que Nemesio Otaño había creado en Comillas entre 1910 y 1919. Bach, Beethoven y Wagner figuran entre los paradigmas que el jesuita propuso para incentivar la música culta una vez finalizada la guerra civil (B. Martínez del Fresno, 2001, p. 40), los mismos que formaban parte de la corriente historicista de principios de siglo XX, en la que se enmarca el compositor francés. Ambas vías de recepción –la del modernismo centroeuropeo y la del historicismo francés– confirmarían la continuidad que la música de posguerra estableció con una parte de las prácticas y discursos estético-musicales de las primeras décadas del siglo. La relevancia de autores como Guridi o Turina, de estilos e incluso de tópicos como el nacionalismo musical y la ópera serían otros ejemplos.

Por otro lado, Wagner y Beethoven eran símbolos de la cultura europea y ambos ejemplificaban la superioridad germana en materia musical, que había sido admitida por los músicos y críticos musicales falangistas o filofalangistas en esa misma época. Como “pieza maestra” de la política cultural del gobierno nazi (E. Buch, 1999, p. 357), es posible interpretar el protagonismo de Wagner en esta y todas las celebraciones organizadas por la Vicesecretaría como un ejemplo más de la germanofilia que definió la política de la institución hasta 1943.

No obstante, sorprende que en un día de exaltación nacional y en plena campaña de nacionalización de la cultura –y de la música–, no se incluyese repertorio histórico ni contemporáneo español. También extraña el escaso número de obras de carácter religioso y que algunas, como las wagnerianas, tengan argumentos del todo ajenos a la conmemoración fúnebre más señalada de los inicios del nacional-catolicismo. A este respecto, Martínez del Fresno ya apuntó la oposición entre los valores simbólicos de la música de Wagner y la austeridad de la polifonía renacentista que se erigió como modelo (B. Martínez del Fresno, 2001,

p. 41), así como la “alta consideración en que el público y la crítica de posguerra” tenía por su música. El mismo fenómeno se repite en otras ocasiones muy significativas, como en uno de los conciertos que se celebraron con motivo del 18 de julio, que festejaba el denominado “Alzamiento nacional”, una de las fechas claves en las que se desplegaba toda la ritualidad franquista (C. Molinero, 2005, p. 47). El segundo de los que se ofrecieron en la capital de España en junio de 1939, a cargo de la Orquesta de Conciertos de Madrid dirigida por José Cubiles, incluyó repertorio de Beethoven, Wagner y Listz¹⁴.

No cabe duda de que la elección de *La Consagración, Historia de un soldado* y del *Concierto para piano y orquesta* de Ravel para la conmemoración del 20 de noviembre de 1942 se debió a un error, ya que sus rasgos rítmicos y tímbricos parecen poco adecuados a la celebración. Strawinsky y el compositor francés habían sido incorporados, como Richard Strauss, a los análisis de la música contemporánea que Federico Sopena había publicado en *Escorial*, la revista paradigmática de los intelectuales falangistas, en los que cuestionaba la estética strawinskiana. Reprochaba al músico ruso que, como otros autores de anteguerra, no viviese la emoción sino “la resonancia inteligente de lo que fue”, a pesar de lo cual lo situaba lejos de la “turbia vitalidad” de los creadores de la Segunda Escuela de Viena (F. Sopena, 1941, p. 277)¹⁵. Aunque la posición de Strawinsky en el pensamiento del crítico es ventajosa respecto a los compositores atonales, forma parte del fenómeno de los “ismos”, rechazado en su conjunto por su “falta de espíritu”, requisito estético básico para el modelo del arte español de la primera posguerra.

Por el contrario, considera a Ravel un posible camino para el futuro porque cuenta con la aceptación del auditorio, y justamente en esa cuestión puede radicar el sentido último de la programación musical radiofónica mencionada: el fin de Sopena en los artículos citados es analizar el interés del público por la música romántica, fenómeno que convierte en el eje de su reflexión considerándolo desde las coordenadas de la teoría falangista del arte como propaganda. Podemos considerar que a las obras que acompañaban las celebraciones de aniversario tan señalado se les suponía una recepción fácil y una contribución eficaz a la exaltación de las emociones y a la solemnidad de los ritos. Un repertorio relativamente familiar ayudaría a propagar los mensajes y las ideas básicas de la conmemoración. De hecho ésta fue la filosofía que presidió la organización del evento, plasmada en las instrucciones que se enviaron a Radio Nacional sobre las

14. El repertorio fue: *Leonora*, de Beethoven; *Idilio de Sigfrido*, de Wagner; *Los preludios*, de Listz; *Noches en los jardines de España*, de Falla; *La Procesión del Rocío*, de Turina; “Intermedio” de *Goyescas*, de Granados y “Jota” de *La Dolores*, de Bretón. “Información musical”. *Ritmo*, 133 (abril 1940), 15.

15. El análisis de los textos sobre música contemporánea redactados por Sopena y publicados en la revista falangista *Escorial* se puede encontrar en Cabrera García, M. I. y G. Pérez Zalduondo (2001, pp. 1.099-1.114).

alocuciones concretas que debían realizarse en las distintas emisiones y la forma de exaltar la figura de José Antonio, los aspectos de su vida, religiosidad, esfuerzo, su intervención en la preparación del Alzamiento y su clarividencia política. El conjunto de la programación debía “revestir la máxima dignidad y seriedad, eliminándose de ellas todo lo que pueda ser considerado de dudoso gusto, así como la propaganda en cualquiera de sus aspectos”¹⁶. En el mismo sentido, el estilo de los textos debía ser claro, sencillo y directo, mientras que el tono oratorio procuraría una “fácil comprensión” para hacerlos “sumamente asequibles a todos los oyentes”.

Aunque el funeral de El Escorial fue el acto más importante de los celebrados el 20 de noviembre de 1942, la Vicesecretaría redactó consignas y normas muy estrictas sobre los que debían organizarse en cada localidad, los emblemas y las músicas. También se solicitaron informes de dichos actos una vez finalizados, y gracias a ellos sabemos que en Alicante “cantaron la misa y responso los coros de Sección Femenina”¹⁷, pero se interpretaron preferentemente los himnos oficiales. En otros lugares intervinieron las bandas de música con obras “solemnes”. No cabe duda que la preparación cultural de los delegados y los recursos de las delegaciones provinciales condicionaron siempre las celebraciones en pueblos y capitales y, como consecuencia, la eficacia de la transmisión de los mensajes a la población. Por ejemplo, los informes del delegado en Oviedo muestran un celo especial en el cumplimiento de sus funciones y un interés poco común por los temas musicales de su provincia. En la capital asturiana, en la conmemoración de la muerte de José Antonio intervinieron en la radio local “el coro masculino” y algunos elementos de la Orquesta Provincial de Educación y Descanso que interpretaron *Ob Salutaris*, de Mozart, *Beati mortui* de Mendelssohn y *Libera me Domine* de Perosi¹⁸.

La Vicesecretaría también programó la música que debía acompañar celebraciones organizadas en torno a temas o acontecimientos que formaban parte de los lemas centrales de la ideología del falangismo y del nuevo estado, todas ellas destinadas a la nacionalización de las masas. Con motivo del aniversario, en julio de 1942, de la partida de Colón del Puerto de Palos, se dieron consignas precisas para un nuevo programa radiofónico especial. El punto cuarto se dedica a la música:

La parte musical que complementará este programa extraordinario deberá tener un marcadísimo acento españolista. Para ello se programará con las obras fundamentales de Albéniz, (*Suite Iberia*), de Granados, (*Goyescas*), de Falla (*El Retablo*), *El Amor brujo*, *El Sombrero de tres picos*, *La vida breve*, *Noches en los*

16. *Circular del 11 de noviembre* del Delegado Nacional de Propaganda al director de Radio España. AGA, *Cultura*, (3)48.000 21/26.

17. AGA, *Cultura*, (3)48.000 21/26.

18. AGA, *Cultura*, (3)48.000 21/26.

Jardines de España, etc. De Turina, *La Procesión del Rocío*, *La oración del torero*, *Canto a Sevilla*, *Sinfonía sevillana*, etc. En ningún caso se radiará música extranjera de baja calidad¹⁹.

Es el único caso que hemos encontrado en el que el programa está íntegramente dedicado a música española, aunque no deja de resultar sorprendente que, teniendo en cuenta que el motivo de celebración era el descubrimiento de América, no recoja repertorio hispanoamericano. Los autores y obras elegidos y la equivalencia entre las de Falla y Turina responden al discurso que se había formulado sobre la línea de la tradición de la música española y justifica el evidente sesgo nacionalista y popular y la ausencia de compositores jóvenes que, como Joaquín Rodrigo, acababan de alcanzar gran predicamento, si bien aún no eran conocidos por la mayoría de los oyentes.

En torno a un motivo similar pero con mayor calado religioso, ideológico y simbólico, se programó la fiesta del 12 de octubre en 1942. El Delegado Nacional de Propaganda explicó su significación a los directores de Radio Madrid y Radio España:

El 12 de octubre, día de Nuestra señora del Pilar y Fiesta de la Hispanidad debe ser especialmente conmemorado. Los puntos esenciales de la conmemoración, serán, por un lado, de carácter religioso, dedicado a la Virgen del Pilar, y por otro, de carácter hispánico, dedicado al descubrimiento de América, hecho de trascendencia universal. Ambos puntos quedarán perfectamente diferenciados en los programas. Será innecesario advertir que ambos aspectos se desarrollarán desde un punto de vista altamente español²⁰.

A continuación pormenorizaba las normas musicales para las emisiones radiofónicas, en esta ocasión menos detallada de lo habitual:

Se radiarán este día obras españolas de trascendente valor musical: Albéniz, Falla, Granados, Turina, etc. y, en su defecto, zarzuela grande de Barbieri, Chapí, Caballero, Chueca y Bretón.

Los autores y, por lo tanto, los criterios fueron los mismos que en la ocasión anterior, aunque ahora se incorporan los nombres más relevantes de la zarzuela, sin duda más populares. El género se consolidó tras la guerra especialmente gracias a la radio, con un repertorio continuista. A pesar de que, como apunta Víctor Sánchez (2005, p. 183), la política musical del momento no contemplaba la

19. *Circular de 29 de julio de 1942*, enviada por el Consejero Nacional en Funciones de Delegado Nacional de Propaganda al Director de Radio España. AGA, *Cultura*, (3) 48.000 21/26.

20. *Circular de 12 de octubre de 1942* del Delegado Nacional en Funciones de Delegado Nacional de Propaganda a los directores de Radio Madrid y Radio España AGA *Cultura* (03)48.000 21/26.

promoción del género, fue precisamente la festividad del 12 de octubre la que inspiró una obra de gran carga simbólica para la cultura oficial del franquismo: la zarzuela *El Pilar de la Victoria*, estrenada en 1944 con texto de Manuel Machado y música de Julio Gómez.

Aunque de índole distinto y con un peso ideológico más moderado, en noviembre de 1942 y coincidiendo con la fiesta de la Purísima Concepción, se inició una campaña bajo la consigna “Sentimos el orgullo de nuestra madre española”, enfocada a la juventud “con el fin de despertar su interés y entusiasmo y conseguir de este modo un éxito completo del fin que tiene marcada dicha festividad”. Se convocó un concurso de textos sobre el tema y el 24 de noviembre se enviaron las normas a la Sección de Radiodifusión:

La parte musical de dichas emisiones deberá hacerse a base de obras de Victoria, *Ave María*; Schubert, *Ave María*, Bach-Gounod, *Ave María*; *Salve monserratina*; Pergolesi y Rossini, *Stabat Mater*; Haendel, *El Mesías*, Bach, *Corales*; Mozart, *Ave verum*; Wagner, Marcha y Obertura de *Tannhäuser* y Beethoven, “Credo” de la *Misa solemne*. Se emitirán también canciones populares inspiradas en temas marianos y en general, obras religiosas inspiradas en motivos litúrgicos jubilosos y música sinfónica de aliento heroico.

Lógicamente prima en este programa el tema mariano y, por primera vez, aparece representado un polifonista español. La razón por la que se dio paso a la música popular está relacionada sin duda con el carácter femenino del mensaje. En las programaciones provinciales hubo casos en los que se atuvieron fielmente a la norma, como en Córdoba²¹, mientras que en otros como Almería se incluyó la “Marcha Triunfal” de *Aida*, tan reiterada como *Tannhäuser*. En Radio Castilla los espacios musicales fueron amplios, con repertorio clásico y popular²².

Dado que la finalidad de todas las festividades era la propaganda y el criterio principal la eficacia en la transmisión del mensaje, llama la atención que las veces que aparecen géneros populares son muy escasas. El repudio de la música popular no española y la necesidad de impulsar el folclore nacional en detrimento de los ritmos de moda son temas recurrentes en los textos del periodo, a menudo

21. En Córdoba se radiaron: *Ave María* de Schubert, “Credo” de la *Misa Solemne* de Beethoven y *El Mesías* de Haendel, además del *Himno de la Academia de Infantería* al comienzo y al final de la emisión. AGA, *Cultura*, (03)48.000 21/26.

22. En Radio Castilla hubo emisiones de sobremesa y noche. La parte musical de la primera fue: *Marcha de San Marcial*, de Dorado; *Ave María*, de Victoria; *Ave María*, de Schubert; *Ave María*, de Mascagni; *Salve monserratina*, de Nicolau; *Himno de la Academia de Infantería*, de Díaz Giles. En la emisión de noche: *La Peque*, de Miró; *Orquídeas Azules*, de Carmichael; *De día en día* de Bixió; *Ave María*, de Bach-Gounod; *Ave María de Lourdes*, de Copola; “Gran Marcha” de *Tannhäuser*, de Wagner, *Don Gil de Alcalá* (Obra completa), de Penella; fragmentos de ópera. AGA, *Cultura*, (03)48 21/26.

citados por la bibliografía²³. La última frase de la normativa relativa a la conmemoración del viaje de Colón, que prohibía explícitamente la emisión de “música extranjera de baja calidad”, refleja la preocupación por la disparidad de criterios sobre el modelo propagandístico existente entre los delegados y los problemas derivados de la independencia con que habían organizado sus actividades hasta la creación de la Vicesecretaría de Educación Popular. Eduardo Ruiz Bautista (2005, p. 100) señala que Urrutia, delegado provincial de Madrid, deseaba imponer una propaganda basada en representaciones teatrales de tono clásico, proyecciones cinematográficas o conciertos de música universal, semipopularizada, “grandiosa frente a la superficialidad de la contemporánea”, de la que serían exponentes *Tannhauser*, de Wagner, o la “Marcha Triunfal” de *Aida*, de Verdi, que son justamente las obras emitidas con mayor frecuencia.

Otro ejemplo de la tensión que generó esta postura es la programación del festival que el Director de Radio Nacional organizó en apoyo de la División Azul en 1941. Dado que ha sido analizado en otros textos²⁴ sólo apuntaremos que el concurso de Imperio Argentina y dos orquestas cubanas fue objeto de amplias explicaciones en el informe que remitió al Vicesecretario de Educación Nacional. Aducía que la única alternativa a la “música cubana y de baile” eran las “desventuradas orquestas de ‘pulso y púa’ de Educación y Descanso y de Casas Regionales”²⁵, que la Vicesecretaría aconsejaba promocionar en las festividades en favor del Aguinaldo de la División Azul, cuya dimensión eminentemente popular sugería la participación de la música más conocida y mejor recibida por los participantes.

Aunque no hemos podido constatarlo en los expedientes, cabe suponer que en muchos casos se radiaban e interpretaban géneros encuadrados dentro del término “variedades”, ya que Ruiz Bautista (2005, p. 100) recoge la preocupación existente en 1942 porque se había rebajado el rigor político y propagandístico de actos en los que el nombre de Falange se unía al de bailarines y cantantes, “(...) de actuación muy propia, de éxito indiscutible, en las Variedades, pero que se despegan y no cuadran en el estilo y espíritu que nos es obligado”²⁶. El mismo autor apunta que la causa de la preocupación era que se hacía un uso abusivo de las empresas propietarias o concesionarias de locales, de las distribuidoras cinematográficas o de variedades, así como de los artistas que practicaban este género. La solución pasaba por el sometimiento de todos los organismos a la autoridad de la Vicesecretaría, aunque no se alcanzó el grado de eficacia desea-

23. Véase por ejemplo Beatriz Martínez del Fresno (2001, p. 79).

24. Véase la ponencia de Pérez Zalduondo, G. (en prensa).

25. *Carta de 16 de octubre de 1942* del Jefe de la Sección de Cinematografía y Teatro al Jefe de la Sección de Asuntos Generales de Propaganda. AGA, *Cultura*, 21/46.

26. *Informe de 12 de octubre de 1942* “relativo a los espectáculos montados por y para organismos provinciales del Movimiento y Proyecto de serie de actos para la presente campaña de invierno”, de 12 de octubre de 1942. AGA-C: 120 (E. Ruiz Bautista, 2005, p. 100).

ble hasta mayo de 1943, justo en el momento en el que el devenir de la guerra mundial comenzó a frustrar las expectativas sobre la implantación de una cultura nacional de índole totalitaria. No obstante, en los documentos datados en 1942 la programación sigue las consignas prescritas, alternando repertorio clásico, zarzuela y otros géneros populares²⁷. A pesar de que los delegados en cada localidad actuaban en función de los efectivos musicales existentes, que además contribuirían en la elección de las obras, censuradas a su vez por el propio delegado, el resultado fue la programación e interpretación de un repertorio homogéneo en toda España, con un número reducido de composiciones cultas y géneros variopintos de música popular.

LA MÚSICA EN LOS VIAJES DE FRANCO

La mayor parte de las celebraciones tenían carácter nacional, aunque era en la capital de España donde los actos revestían más solemnidad debido a la asistencia de autoridades de mayor rango. Entre las locales, tenían una importancia singular la que conmemoraba el día de la “liberación” de la ciudad correspondiente. También contenían un fuerte contenido ideológico y de afirmación nacional los actos organizados durante las visitas de Franco, viajes que eran pretextos para la exaltación del líder, ya que el régimen utilizó todos los recursos a su alcance para desarrollar una política centrada en la figura del Caudillo, providencial “salvador” de España. La trascendencia y los eventos que jalonaban las jornadas eran distintos según las circunstancias. Por ejemplo, en Granada, el 20 de abril de 1939 Franco pronunció un discurso relevante desde el punto de vista político y visitó monumentos históricos pero la prensa no recoge ningún acontecimiento musical excepto la interpretación de los himnos oficiales. No obstante, llaman la atención dos participaciones instrumentales concebidas para aumentar la solemnidad de los actos, ambas con gran simbolismo religioso: la llegada de Franco a la Plaza del Carmen fue acompañada del “repicar de las campanas que lanzaban

27. En el Teatro Principal de Palencia participó la rondalla División Azul, integrada por elementos de Educación y Descanso y Unión de Mutualidades y Patronatos de O.C., que interpretó pasodobles, fragmentos de zarzuela y, finalmente, el *Trío en sol mayor* de Haydn, *Las bodas de Luis Alonso* y la jota *La Bruja*, de Chapí. En Pamplona, en el Teatro Gayarre intervinieron el Orfeón Pamplonés y la Orquesta Santa Cecilia: Primera parte, “Obertura” de *Der Freischütz*, de Weber, *Misa de réquiem* de Mozart, “Aleluya” de *El Mesías* de Haendel. En la segunda parte, recital de danzas, a cargo de un “grupo de distinguidas señoritas, la orquesta del Regimiento de Carros de Combate y los cantadores de Peralta”. Finalmente, la “Obertura” de *Tristán e Isolda* de Wagner, la primera parte de la *Sinfonía incompleta* de Schubert y la *Obertura Egmont* de Beethoven, interpretadas por la Banda de la División 62. En Santander actuaron en el Teatro Coliseum los grupos corales Ochote de Castro Urdiales y la Agrupación Zacatecos, de Torrelavega. Esta última interpretó varias canciones hispano-americanas, y el Ochote canciones populares, algunas armonizadas por Guridi, *Escenas tártaras* de Rillé y *Adagio* de Beethoven. AGA, *Cultura*, (3)49.1 21/1532.

jubilosas al viento su canto de victoria”²⁸; a su entrada en la Capilla Real y en la Basílica de la Virgen de las Angustias, se interpretó el *Himno Nacional* en sus respectivos órganos, pero no fueron seguidos por otras partituras a pesar de los ritos de gran significado ideológico que se oficiaron, particularmente en el Museo de la Capilla Real:

Y allí, como un símbolo, Franco empuñó, con su mano recia de héroe la espada de Fernando el Católico que tantos años parecía dormida esperando el día en que otro Capitán de España la blandiese para finalizar la segunda reconquista²⁹.

Los himnos nacionales ejecutados en los instrumentos de los templos escenifican musicalmente el papel del Jefe de Estado como líder del nacional-catolicismo.

El viaje que Franco realizó a Cataluña en enero de 1942 coincidió con el tercer aniversario de la “liberación” de Barcelona por las tropas franquistas, y los actos celebrados durante su estancia en diversos municipios catalanes fueron, según Carme Molinero (2005, p. 55), la movilización fascista más importante de las que se realizó en torno al líder. Según la misma autora, tal acontecimiento sirve también para visualizar una de las líneas de actuación del régimen hasta 1945: “la relación directa del Caudillo con las masas”.

Con una repercusión mediática excepcional, es decir, con una dimensión propagandística verdaderamente extraordinaria, el papel simbólico asignado a la música en ocasión tan representativa del primer franquismo fue especial, ya que estuvo presente no sólo en los numerosos desfiles y celebraciones religiosas, sino en actos específicamente musicales de carácter popular y “culto” con un alto significado identitario. El primero de ellos se convocó como un “gran festival folclórico en honor del Caudillo”³⁰, tuvo lugar el día del aniversario de la “liberación” y fue de carácter regional. Representaciones y cuadros populares recorrieron todo el día las principales calles de Barcelona “para poner una nota de color y alegría”³¹ y, al atardecer, fueron recibidos en la Plaza de San Jaume por los “gigantes” de Barcelona. En la misma Plaza se celebró “el festival de danzas populares en honor del Caudillo”, que lo presenció desde el balcón del Ayuntamiento. Dado que la finalidad del viaje era “conquistar” la capital, “hacer suyas” a sus masas trabajadoras para la nueva España, este festival popular fue sin duda una de las estrategias seguidas para conectar con ellas, de la misma forma que con los viajes a fábricas de Sabadell y

28. *Patria*, 21 de abril de 1939, 5.

29. *Patria*, 21 de abril de 1939, 5.

30. *La Vanguardia española*, 25 de enero de 1942, 5.

31. Se representaron la *Patum*, de Berga; los *Baile de gitanas* de Parets y de L'Almella; la *Mojiganga* de Sitges; el *Baile de bastones* de este mismo pueblo y de Gelida; el *Frach* de Villanueva; los *Cavallets*; *Drach* y *Los gitanos* de Villafranca; los *Xiquets*, de esta última localidad, y los de Cendrell y cuadros populares de Granollers y demás pueblos de la provincia.

Tarrasa se pretendió conseguir la integración de los “productores” en las tareas del nuevo Estado.

Todos los ritos estuvieron programados y detallados al máximo teniendo en cuenta su simbolismo y la representación del concepto de “unidad”. Un recorte de *La Vanguardia española* del día 25 destacaba tales aspectos:

La boina roja, vieja prenda asociada al recuerdo de una tenaz, heroica y gloriosa tradición española, y la camisa azul, emblema nuevo de las gentes bisoñas también tenaces, también heroicas y también gloriosas que integran la Falange benemérita, son, en verdad, dos atributos inseparables e indistintos. (...). La camisa azul, bien puesta sobre el corazón. Y la boina roja en la cabeza. En la cabeza, no en la mano. En la cabeza, como manda el caudillo y como él la lleva. Porque no llevarla en la cabeza es, además de desacato y de irreverencia, un absurdo como lo sería el llevar la gloriosa camisa azul colgada del brazo.

Camisa azul y boina roja substancialmente fundidas la una a la otra. Esto es lo que significan las dos prendas como símbolo indiviso de unidad³².

Dado que la preparación de la visita fue metódica, cabe suponer que la participación de la música en las celebraciones y ritos fue también pensada para conseguir la mayor eficacia en la consecución de los objetivos del viaje. Aunque lo fundamental fue, como se ha señalado anteriormente, la captación de las masas, no se descuidaron los discursos destinados a los nuevos gobernantes locales que debían penar el pasado “separatista” de sus antecesores y es posible que la escenificación de poder que se llevó a cabo en El Liceo, institución con un conocido carácter simbólico e identitario y uno de los pocos teatros de ópera europeos en funcionamiento en plena guerra mundial, tuviese como fin hacer visible la unidad y la adhesión de la cultura y la burguesía catalana en torno a Franco. Los pormenores del acto los recogía la prensa: el Jefe del Estado y su esposa “llegaron cuando mediaba el primer acto de *Madame Butterfly*” y, “el momento de aparecer ante la sala, que ofrecía un aspecto grandioso, fue de emoción extraordinaria”. La orquesta del teatro interpretó el *Himno Nacional*. Tras 15 minutos de aplausos y vítores, Franco tomó asiento junto a su esposa, el Ministro del Ejército, capitán general y otras autoridades.

Acallados los aplausos, prosiguió la representación, y, terminada ésta, la orquesta interpretó el himno *Oriamendi* y, a continuación, el *Cara al sol*, que iniciaron los propios artistas y coreó el público, brazo en alto³³.

Es decir, se buscó la espectacularidad y el efecto de dominación con la aparición de Franco interrumpiendo la representación operística, y la muestra de

32. *La Vanguardia española*, 25 de enero de 1942, 5.

33. *La Vanguardia española*, 25 de enero de 1942, 5.

unidad en la exaltación unánime de su figura en las voces de todos los recursos musicales que se hallaban en el escenario, los cuales, obviamente, fueron secundados por los asistentes. Al día siguiente del acontecimiento, *La Vanguardia española* narraba así la recepción del público:

Sus oídos están hechos a la aclamación, al vítor y al aplauso. Su espíritu tiene el hábito suficiente del trance para sobreponerse a la emoción cuando las ovaciones multitudinarias le acogen y le envuelven. Pero lo de anoche en el Liceo será sobremanera excepcional en sus oídos y para su emoción. (...) Yerran superlativamente quienes, resabiados en la tarea de las sutilezas interpretativas, le busquen la clave a este clima de entusiasmo, de fervor y de ufanía complacida y honrosa, por los registros de la privilegiada condición social o económica de la masa que anoche en el Liceo aclamó a Generalísimo. Porque esas ovaciones que se multiplicaron en el tableteo reiterativo de los aplausos, ascendentes del patio de butacas hasta el palco presidencial, para ser lanzadas desde allí en eco repetido a las galerías altas y desde allí tornar a bajar para envolver de nuevo la sala; y así una y dos y cinco y diez y no sabemos cuántas veces, hasta arrancar al Caudillo, que no es hombre que prodigue las zalamerías, impropias de su temple entero, ademanes de afusión cariñosa; toda la inmensa aclamación que fue la noche, salvo los momentos en que la música sirvió de sedante para la noble exaltación de los espíritus, no procedía sino de una de las más características e insoportables autenticidades de esta Barcelona, compleja y sencilla a un tiempo, ostensible e insondable a la vez. Esta autenticidad es el Liceo³⁴.

Posteriormente se ofreció un cóctel en el mismo teatro tras el que asistieron a la representación del primer acto de *Lobengrin*³⁵. Una vez más, no deja de sorprender que la celebración de la estancia de Franco en la ciudad se realizara con su asistencia a la representación de obras de dos autores no españoles. Ahora bien, por otro lado, posiblemente El Liceo barcelonés encontrase su propia identidad en la obra wagneriana y, de cualquier forma, lo importante en esta ocasión era el refrendo que el público catalán prestaba al dictador en su casa. Esta idea parece desprenderse del anónimo artículo de *La Vanguardia española* que interpretaba el acontecimiento vivido en el teatro barcelonés:

El Liceo, que no es en Barcelona un ámbito hecho para el lujo, las ostentaciones y las frivolidades, sino que es un santuario del Arte, pero que es, sobre todo, el recinto en donde una cultura y una moral colectivas proverbiales encuentran el asueto legítimo y merecido después de los afanes y de las tareas de la jornada. Nada más auténtico que el Liceo del parasitismo y del peso muerto que en una sociedad representan estos espectáculos cuando quienes los integran como

34. *La Vanguardia española*, 28 de enero de 1942, 3.

35. La función duró hasta las 1:30 horas de la madrugada, y terminó con la interpretación de nuevos himnos. *ABC*, 28 de enero de 1942, 9.

selección espectadora es una minoría privilegiada bien avenida con el ocio. El Liceo de Barcelona, por el contrario, constituye uno de los exponentes más claros del trabajo, de la aportación individual a la economía colectiva y, por lo tanto, en un estado como el nuestro, a la economía estatal, de todos y cada uno, salvo raras excepciones de quienes allí parece que vienen de las alegrías de la vagancia, se contempla el aire animado con que llegan, trémulos aún por el esfuerzo y el trajín, del bufete, de la clínica, de la fábrica, del despacho, del comercio, de la industria, de todas y cada una de esas mil células que integran esta colmena fecunda que es la Barcelona del trabajo.

Alejadas las sospechas de frivolidades o vaguedades, el repertorio y la música se transformaron en meros pretextos para hacer de El Liceo el teatro donde se escenificó la unidad de las masas y clases sociales y de la cultura catalana en torno a Franco.

Por eso las ovaciones de anoche al Caudillo de España tienen un sentido profundo bajo su gala espectacular. Por eso son un canto apasionado y una llamada palpante en loor de la unidad entre todos los hombres y entre todas las clases de esta tierra ancha y bendita de España. Por eso dedicamos nosotros, resonantes aún los ecos en la sala y trascendidos a las ramblas, de las aclamaciones al Caudillo, este comentario que esta muy lejos de ser una crónica de sociedad en el concepto banal de la expresión. Este comentario que tiene una ambición y un alcance de moraleja. Porque las gentes que anoche en unidad cerrada y sin fisura aplaudieron hasta la apoteosis al Caudillo en el Liceo, son las gentes que trabajan, que producen y que están al servicio de la reconstrucción española. Lo dicho. El Liceo no es un espectáculo teatral más, ni un punto de reunión mundana. Es una de las autenticidades más estrictas de Barcelona³⁶.

Pese a la política en favor de la ópera en español que el Ministerio de Educación había puesto en marcha en 1939, en las crónicas no hay alusiones al idioma, títulos o autores. Tampoco encontramos referencias a Wagner o a la interpretación de sus dramas en la Alemania nazi, tan habituales en la prensa de la época. La propaganda quiso que toda la atención se centrara en el significado simbólico, político e ideológico de todos y cada uno de los actos que jalonaron la presencia de Franco en Cataluña en enero de 1942.

Todas las festividades, celebraciones y conmemoraciones apuntadas hasta aquí tenían como finalidad la propagación del modelo ideológico de Falange y la captación de las masas. El protagonismo del repertorio clásico-romántico, que se consideró superior, y, en actos de exaltación nacional, del nacionalismo español, responde a tales fines y es coherente con el discurso teórico, a pesar de la parca representación de autores españoles. Se ha señalado asimismo la ausencia de las

36. *La Vanguardia española*, 28 de enero de 1942, 3.

vanguardias de preguerra y la existencia de tensiones alrededor de la música moderna, extremo este último que también está presente en los textos de la época. Al priorizar la propaganda se prescindió de los autores jóvenes y del repertorio histórico español, referente esencial en la historia oficial de la música, del presente y el pasado que debían asociarse en la identidad musical de la nueva España. En otros términos, las campañas de la Vicesecretaría no consideraron en absoluto la nacionalización de la música, la promoción de la creación española ni la educación de las masas, que eran materias prioritarias de la política cultural.

La actividad propagandística de Falange hacia el interior tuvo su paralelo en las de otras instituciones hacia el exterior. En las relaciones culturales establecidas para propagar la imagen del nuevo Estado y en las desarrolladas con los países amigos, la música formó parte esencial. Dado que los mensajes que se pretendían propagar eran diferentes –la ideología falangista en un caso y la imagen de la cultura española en el otro– la comparación del repertorio empleado en dichas estrategias no sería relevante, aunque sí se pueden concluir las coincidencias o divergencias de las imágenes musicales de España que el régimen transmitía en las dos direcciones.

Uno de los grandes acontecimientos musicales de 1942 fue el festival de música hispanoalemana celebrado en distintas capitales a comienzos de año³⁷. Sáinz de la Maza explicaba en *ABC* sus objetivos –“ofrecer a nuestros ilustres huéspedes alemanes un cuadro de la música sinfónica española”– y los criterios seguidos para la programación: como era necesario reducir la muestra a un solo programa, “se imponía, pues, el sacrificio de algunas ausencias”, y las más importantes fueron las de Conrado del Campo y Ernesto Halffter, “por no citar sino las de más bulto y significación”³⁸. La del más joven se justificaba “por el hecho de ser uno de los músicos españoles más conocidos y estimados en Alemania, cuyas obras son reiteradamente tocadas allí”. La elección de la *Pastoral* de Arriaga radicó en que es una “muestra de lo que pudo ser y no fue nuestra música de concierto a mediados del siglo pasado, si la muerte no arrebatara a aquel genio precoz”. Las alusiones a las obras de Albéniz, Falla, Turina y Joaquín Rodrigo son las del discurso oficial de estos años respecto a la continuidad de la escuela musical española:

(...) el programa incluía desde Albéniz, en quien la música española asciende al plano europeo y afirma el renacimiento musical español, hasta Joaquín Rodrigo, que, con Ernesto Halffter, continúa este renacimiento.

37. Este festival, se celebró en Madrid y Bilbao entre el 26 de enero y el 1 de febrero de 1942. Sus organizadores fueron la Sección de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores y la Comisaría General de la Música del Ministerio de Educación Nacional (G. Pérez Zalduondo, 2010).

38. Sáinz de la Maza. *ABC*, 29 de enero de 1942, 8.

Entre ambos límites, Falla, como figura cimera, con sus maravillosos *Jardines*, a los que Cubiles saca su penetrante nostalgia, y Turina, con la *Procesión del Rocío*, espléndida muestra de la capacidad del maestro sevillano para dar cuerpo sonoro al color de las imágenes andaluzas³⁹.

En comparación a los repertorios programados en las festividades del Pilar y el viaje de Colón, este festival amplió sus márgenes cronológicos desde Arriaga hasta Joaquín Rodrigo, que había estrenado su *Concierto de Aranjuez*, de manera que se había procedido a la “actualización” de la “escuela española” respecto a la esbozada anteriormente por Adolfo Salazar⁴⁰. También se incorporaron dos compositores veteranos aún en activo que además estaban viviendo sus mejores momentos creativos: “El *Preludio* de Julio Gómez, tan llano y claro de expresión, y las admirables *Canciones* de Guridi”⁴¹. Este último autor fue uno de los más programados desde las instancias oficiales en la primera posguerra. Por ejemplo, *Amaya* formó parte de las representaciones de música española programadas en Praga a lo largo de 1940, junto a *El amor brujo* y *El sombrero de tres picos*⁴². Dado que fueron impulsadas -no sabemos si financiadas- por la embajada de España, podemos considerar que su elección responde a lo que las autoridades consideraron más representativo o que más éxito podía obtener. El repertorio de Guridi también se incluía con frecuencia en la programación de las delegaciones de la Vicesecretaría. Podemos presumir que sus raíces vascas prestaban un contrapunto al evidente carácter andalucista de otros autores muy programados como Turina, muy conveniente en un momento en el que la “unidad” se definía musicalmente mediante la suma de folclores.

Las obras de los festivales de música hispano-germana que se celebraron en la ciudad alemana de Bad-Elster en 1941 y 1942 eran, como ha señalado Eva Moreda (2008), embajadoras de la nueva España, y debían transmitir la idea de lo que era el pasado y el presente musical español. En la edición de 1941 Carl Schuricht dirigió “una versión espléndida, apasionada, justa y exacta” de *Noches en los jardines de España* y Martin estrenó en Alemania *Sinfonía sevillana*, de Joaquín Turina. El festival finalizó con el *Concierto para guitarra*, de Joaquín Rodrigo, “la última obra fundamental de la música española contemporánea”, interpretada por Sáinz de la Maza, y el *Concierto para clavicémbalo* de Falla, “obra tan poco

39. Sáinz de la Maza. *ABC*, 29 de enero de 1942, 8.

40. Sobre las posiciones de ambos compositores en la España de la posguerra, véase la opinión de Suárez-Pajares (2005, pp. 15-56).

41. Sáinz de la Maza. *ABC*, 29 de enero de 1942, 8.

42. *Informe de enero de 1941* del Embajador en Praga. AGA, *Cultura*, (03)04800 21/53. Otros informes sobre la promoción de la cultura española en el exterior fueron remitidos desde capitales europeas como Bucarest, Estocolmo, Lisboa o Roma, aunque en los mismos no figura programación musical, hecho que por otra parte indica cierta falta de interés o de posibilidades materiales del cuerpo diplomático español.

oída entre nosotros y tan alejada de cualquier preocupación pintoresca”⁴³. El año siguiente se escucharon *Danzas fantásticas* de Turina; *Zarabanda lejana*, de Joaquín Rodrigo, y *La vida breve* de Falla, aunque fue la bailarina Mariemma la que mejores críticas cosechó. También acudió el Quinteto Nacional con obras de “compositores antiguos españoles como Ferrero y Arriaga”⁴⁴. El contexto de “alta cultura” y la preparación musical de la delegación alemana seguramente determinaron la interpretación del *Concerto* en lugar de *El Retablo*, así como la inclusión del repertorio histórico.

Sin embargo, si consideramos la lista de autores y obras que formaron parte de los conciertos celebrados como parte de la difusión de la música española en el exterior, podemos concluir que el número de compositores e incluso de partituras es sumamente reducido. De hecho, más que de un repertorio representativo de la música española histórica y contemporánea se trata de unas pocas obras asociadas a la identidad de la nación española o a sus logros en materia musical. *Iberia*, un fragmento de *Goyescas*, *Noches en los jardines de España*, *El amor brujo*, *El sombrero de tres picos*, *La Procesión del Rocío*, *La oración del torero*, *Sinfonía sevillana* y *Canto a Sevilla* configuran lo que podríamos definir como “el catálogo musical” de esta primera parte del franquismo. Son ellas las que, tomando prestadas las palabras de Esteban Buch (2001, p. 358) al referirse a la *Novena* de Beethoven durante el nazismo, “concretan el mito del alma musical”, en este caso del pueblo español.

Tampoco en estos acontecimientos hemos encontrado a los polifonistas que formaron la “escuela musical española”, segundo eje –el primero fue el nacionalismo– sobre el que se construyó el discurso sobre la identidad musical española⁴⁵. La figura de Tomás Luis de Victoria fue objeto de homenaje en 1940, organizado por el Ministerio Educación Nacional para “estimular” los trabajos sobre el compositor y la polifonía sagrada española del siglo XVI, “que determina nuestro predominio en este aspecto de la cultura y produce el gran acontecimiento de la incorporación definitiva de la música polifónica al caudal de la Iglesia Católica”⁴⁶. Con unos conocimientos aún muy provisionales sobre la música religiosa en este periodo (A. Medina Álvarez, 2008, p. 22) o de la programación de la misma en el interior de las iglesias, la mención a tal conmemoración sirve para constatar que esta parcela del repertorio histórico español estuvo presente en las instancias políticas dedicadas a la “alta cultura” aunque, tal y como señalábamos a

43. Sopeña, F.: “El festival de música hispanoalemana”, *Ritmo*, 147 (julio-agosto 1941), 12-13.

44. “La semana musical hispano-alemana, a través de la prensa del Reich”, *Ritmo*, 159 (octubre 1942), 6-7.

45. Consúltense diversos textos de la revista falangista *Vértice*: Sáinz de la Maza, R.: “Antonio de Cabezón. Música y organista”, 14 (septiembre 1938), s. p.; De las Heras, A.: “Mística y Música de un Imperio”, 27 (noviembre 1939), 18-19.

46. *Orden de 19 de febrero de 1940 (Ministerio de Educación Nacional) (BOE 24 de febrero)*.

comienzos del texto, en absoluto ajenas a la propaganda ideológica. La misiva que Nemesio Otaño dirigía en noviembre de 1940 al Director General de Prensa de la Vicesecretaría, remitida a su vez al de Propaganda, es un ejemplo del maridaje entre cultura e ideología tras la Guerra Civil así como de la acuciante falta de papel que convertía en asunto político cualquier deseo de publicación que, por otro lado, necesitaba el visto bueno del organismo dependiente de Falange:

Uno de los propósitos más ardientes de la Junta de Investigaciones, apoyado por todos los Institutos en las recientes reuniones, es la publicación de nuestros monumentos históricos de la música, de una riqueza fabulosa y cuya edición desde hace muchos años viene siendo reclamada por todo el mundo sabio.

Hace meses se me confió a este fin la creación de un Instituto de Musicología y con la colaboración del eminente musicólogo D. Higinio Anglés hemos preparado un primer volumen de monumentos musicales del reinado de los Reyes Católicos. La obra esta grabada ya en Barcelona y puede salir en este mismo año si se nos da el papel necesario.

No quiero encarecerle la resonancia mundial y tanto el Instituto de Investigaciones como el Sr. Ministro de Educación nacional y el S. Director de Bellas Artes me urgen la edición en la seguridad de que ha de ser la obra más notable y elevada del nuevo régimen.

Creo yo que se ha de hacer el mayor sacrificio para darle a luz cuanto antes en razón de su importancia nacional e internacional.

El tomo contiene un gran estudio crítico-histórico del arte musical al principio de la unidad española, seguida de documentos musicales de la corte de los Reyes Católicos.

Es necesario tirar mil ejemplares y el Instituto paga la edición.

Hacen falta 80 resmas de papel, bien calculadas. Una edición de tal empeño no puede ser de menor tirada, porque su coste es enorme, y, al agotarse pronto, su reproducción significaría un dispendio insoportable⁴⁷.

En este caso, de manera similar a lo sucedido en el marco de las relaciones musicales con Alemania, la acción institucional se corresponde con el discurso oficial, hecho nada notable puesto que Nemesio Otaño y Federico Sopena, protagonistas de ambos acontecimientos, contribuyeron a la construcción del marco teórico tanto como a la toma de decisiones. Cuando el objetivo fue penetrar en la sociedad civil, Falange, a pesar de las facilidades que tuvo para conseguirlo, estuvo atenta a la eficacia de la transmisión de los mensajes y se remitió a la programación de repertorios muy asentados, con la figura de Wagner como centro. El desprecio de la música que impactaba con más fuerza en la población -los

47. Carta de 22 de noviembre de 1940, de la Dirección General de Prensa a la Dirección General de Propaganda. AGA. *Cultura* (03)48.000 21/22.

denominados ritmos modernos- sin duda dificultó la implantación de su discurso, a lo que también contribuyó la falta de medios económicos y la escasa preparación de muchos de sus delegados.

BIBLIOGRAFÍA

- Abella, R.: *La vida cotidiana durante la Guerra Civil*, Barcelona: Planeta, 1975.
- Bermejo Sánchez, B.: “La Vicesecretaría de Educación Popular (1941-1945): un <<ministerio>> de la propaganda en manos de Falange”, *Espacio, Tiempo y Forma, S.VH. Contemporánea*, IV (1991), pp. 73-96.
- Buch, E.: *La novena de Beethoven. Historia política del himno europeo*, Barcelona: Gallimard, 1999.
- Cabrera García, M. I. y G. Pérez Zalduondo: “Identidad de fuentes y puntos de referencias comunes para el estudio del pensamiento musical y artístico del primer franquismo: la revista *Escorial*”, *Revista de Musicología. Campos Interdisciplinarios de la Musicología*, II (2001), pp. 1.099-1.114.
- Gan Quesada, G.: “Perspectivas sobre la recepción del repertorio modernista centroeuropeo en la España de entreguerras (1918-1936)”, en: Pérez Zalduondo, G. y M. I. Cabrera García (coord.): *Cruces de caminos: intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX*, Granada: Editorial Universidad de Granada, Ministerio de Ciencia e Innovación, Université François-Rabelais de Tours, 2010, pp. 263-295.
- Grunberger, R.: *Historia social del Tercer Reich*, Madrid: Ariel, 2010.
- Heine, C.: “La situación de la música sacra en las ‘Dos Españas’: reflexiones en torno a la repercusión de la Guerra Civil en la historia del género”, *Itamar*, 3 (2010).
- Martínez del Fresno, B.: “Realidades y máscaras en la música de la posguerra”, en Henares, I., M. I. Cabrera García y G. Pérez Zalduondo (eds.): *Actas del Congreso Dos décadas de cultura artística en el Franquismo (1936-1956)*. Granada: Universidad de Granada, 2001, vol. II, pp. 31-82.
- Medina, A.: “La música en el templo tras el motu propio de San Pio X: una mirada desde los archivos de la Iglesia”, *Memoria ecclesiae*, 31 (2008), pp. 21-44.
- Molinero, C.: *La captación de las masas. Política social y propaganda en el régimen franquista*, Madrid: Cátedra, 2005.
- Moreda Rodríguez, E.: “Fascist Spain and de Axis: Music, Politics, Race and Canon”, *British Postgraduate Musicology*, 9 (February 2008).
- Pérez Gutiérrez, E.: “Cronología, textos autobiográficos y bibliografía”, en: Pons Bordería, S. (coord.): *Federico Sopena y la España de su tiempo, 1939-1991: Libro Homenaje*, Madrid: Fundación Isaac Albéniz, 2000, pp. 17-32.
- Pérez Zalduondo, G.: “Continuidades y rupturas en la música española del primer franquismo”, en Suárez-Pajares, J. (ed.): *Joaquín Rodrigo y la Música espa-*

- ñola de los años cuarenta*, Valladolid: Universidad de Valladolid/Glares, 2005, pp. 57-78.
- Pérez Zalduondo, G.: “La música en los intercambios culturales de España con Alemania (1938-1942)”, en Pérez Zalduondo, G. y M. I. Cabrera García (coords.): *Cruces de caminos: intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX*, Granada: Editorial Universidad de Granada, Ministerio de Ciencia e Innovación, Université François-Rabelais de Tours, 2010.
- Pérez Zalduondo, G.: “The Musical Policies of the Third Reich in relation to the First Years of Francoism (1939-1943)”. En *Music, Oppression and Exile: The Impact of Nazism on Musical Development in the 20th Century Conference*. Institute of Musical Research, University of London / JMI SOAS International Centre for Suppressed Music. 9-11 Abril, 2008 (en prensa).
- Ruiz Bautista, E.: *Los señores del libro: propagandistas, censores y bibliotecarios en el primer franquismo*, Gijón (Asturias): Ediciones Trea, S.L., 2005.
- Sopeña, E.: “Notas sobre la música contemporánea”, *Escorial*, 4 (1941).
- Sánchez Sánchez, V.: “La zarzuela en los años cuarenta y su relación con el nuevo régimen”, en Suárez-Pajares, J. (ed.): *Joaquín Rodrigo y la Música española de los años cuarenta*, Valladolid: Universidad de Valladolid/Glares, 2005, pp. 181-198.
- Suárez-Pajares, J.: “Joaquín Rodrigo en la vida musical y la cultura española de los años cuarenta. Ficciones, realidades, verdades y mentiras de un tiempo extraño”, en Suárez-Pajares, J. (ed.): *Joaquín Rodrigo y la Música española de los años cuarenta*, Valladolid: Universidad de Valladolid/Glares, 2005, pp. 15-56.

CURRÍCULA

Diego Alonso Tomás

Ha estudiado música en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y musicología en la Universidad Complutense de Madrid (Premio a la Excelencia Académica, 2008). Desde 2009 disfruta de una Beca Formación del Personal Investigador otorgada por el Ministerio de Ciencia e Innovación y forma parte del Proyecto de Investigación “Tradición, modernidad y construcción nacional en los discursos y en las prácticas musicales en España, Argentina y México. 1900-1975”. Actualmente cursa sus estudios de doctorado en la Universidad de La Rioja y escribe su tesis sobre el compositor catalán Roberto Gerhard, dirigida por Pilar Ramos.

Omar Corrado

Se graduó en el Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral (Santa Fe, Argentina). Obtuvo el grado de Doctor en Historia de la Música y Musicología en la Universidad de París IV-Sorbona. Fue becario del Gobierno francés, del Instituto Goethe y del Servicio Alemán de Intercambio Académico (DAAD) y de la Fundación Paul Sacher de Basilea. Ha realizado actividades docentes de grado y posgrado, dictado conferencias y participado en congresos en numerosos países de Europa y las Américas. Sus trabajos fueron publicados en medios internacionales (revistas especializadas, diccionarios y enciclopedias). Es autor de los libros *Música y modernidad en Buenos Aires 1920-1940* (Ediciones Gourmet Musical) y *Vanguardias al Sur: La música de Juan Carlos Paz* (Casa de las Américas). Es Profesor Titular Regular en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Obtuvo el Premio de Musicología de Casa de las Américas (Cuba) en 2008 y el Premio Konex en 2009. Su campo de investigación más frecuente es la música del siglo XX, especialmente en Latinoamérica.

Germán Gan Quesada

Licenciado en Historia Moderna y Doctor en Historia del Arte-Musicología por la Universidad de Granada (2003) con una tesis sobre la estética musical del com-

positor Cristóbal Halffter, desarrolla su labor investigadora en torno a la música contemporánea, con especial atención a la estética musical y a la música española, habiendo publicado monografías sobre José M.^a Sánchez-Verdú, Mauricio Sotelo, Ramón Lazcano y Elena Mendoza; desde 2006 es profesor en el Departament d'Art i Musicologia de la Universitat Autònoma de Barcelona.

Alejandro L. Madrid

Es catedrático investigador en el programa de estudios latinoamericanos y latinos en la Universidad de Illinois en Chicago. Es autor de *Nor-tec Rifa! Electronic Dance Music from Tijuana to the World; Sounds of the Modern Nation. Music, Culture, and Ideas in Post-Revolutionary Mexico*; y editor de *Transnational Encounters. Music and Performance at the U.S. Mexico Border*; entre otros libros. Ha recibido el Premio de Musicología Casa de las Américas (2005), el Premio de Musicología Samuel Claro Valdés (2002) y el Premio A-R Editions de la American Musicological Society, Midwest Chapter (2001-2002). Ha sido miembro del consejo de la Society for Ethnomusicology, del comité ejecutivo del Hemispheric Institute for Performance and Politics, del comité ejecutivo de la International Association for the Study of Popular Music-Rama Estados Unidos, y del comité consultivo del Instituto Tepoztlán para la Historia Transnacional de las Américas. Además, es miembro del comité editorial de la *Latin American Music Review*, de *Trans. Revista Transcultural de Música* y de *Dancecult. Journal of Electronic Dance Music Culture*, y senior editor de la segunda edición del *Grove Dictionary of American Music*.

Beatriz Martínez del Fresno

Es Profesora Titular del Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo. Autora del libro *Julio Gómez. Una época de la música española* (Madrid: ICCMU, 1999), en sus publicaciones ha tratado diversos temas relacionados con el nacionalismo y el regionalismo en la música de la Edad de Plata, así como las construcciones ideológicas y las realidades musicales de la posguerra civil española. Paralelamente ha desarrollado una segunda línea de investigación relacionada con la danza, campo en el que ha dirigido varios proyectos nacionales de I+D. El último de ellos lleva por título *Coreografiar la historia europea: cuerpo, política, identidad y género en la danza de la edad moderna y contemporánea*.

Gemma Pérez Zaldondo

Es doctora en Historia del Arte (Musicología) y Profesora Titular de la Universidad de Granada. Sus principales líneas de investigación son el estudio de los discursos teórico-estéticos del primer franquismo, su formulación en las décadas precedentes y su relación con el contexto europeo; ha explorado las relaciones entre música, ideología y política en el ámbito de los totalitarismos y distintos aspectos de la música en España durante el primer tercio del siglo XX, como la

crítica musical y el fenómeno asociacionista. Ha publicado libros y artículos en colaboración con especialistas en áreas afines, interdisciplinariedad igualmente presente en proyectos I+D+i de los que ha sido responsable. Desde 1998 es investigadora principal del Grupo de Investigación “La música en España durante los siglos XIX y XX” del Plan Andaluz de Investigación.

Carmen Cecilia Piñero Gil

Representante de ComuArte en España, es doctora en Historia y Ciencias de la Música (Universidad Autónoma de Madrid), titulada superior del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y licenciada en Derecho (UAM). Es catedrática de Música de Instituto y ha sido profesora asociada de la UAM, universidad con la que colabora regularmente y de la que es profesora honoraria. Desarrolla una intensa labor como conferenciante, investigadora y articulista en los campos de la música Iberoamericana académica y en los estudios sobre las mujeres y género en música. Autora del primer listado de compositoras iberoamericanas y españolas, ha sido coordinadora del Congreso *El arte de mujeres como agente de cambio y desarrollo social* (Madrid, 2007) y es coeditora del libro *Arte y mujer. Visiones de cambio y desarrollo social* (Madrid 2009). Pertenece a varios grupos de investigación nacionales e internacionales, y ha sido jurado del III Concurso internacional de Creación Musical para Mujeres de la Fundación Magistralia.

Carles A. Pitarch Alfonso

Es diplomado profesional de posgrado en etnomusicología por la Universidad de Valencia (1997-1998, 1999 y 2000) y doctor en etnomusicología por la Universidad de Maryland (2011). Ha realizado trabajo de campo en Valencia, desarrollando proyectos de revitalización de danzas e instrumentos tradicionales (1988-2001), y asimismo en el área metropolitana de Washington, DC, estudiando una comunidad diaspórica de músicos japoneses de *sankyoku* (2002-2004). Ha sido profesor en el *SOL (Spain On-Line) Master's in Ethnomusicology* de la Universidad de Maryland (2002-2003), en su Programa de Etnomusicología (2005-2006) y en la Universidad de La Rioja (2009). Ha trabajado en el *Museu Valencià d'Etnologia* desarrollando un proyecto etnográfico de documentación audiovisual sobre el *cant valencià d'estil* (2007-2008), tradición vocal en la que se han centrado sus publicaciones y su investigación doctoral. Es miembro fundador de l'*Associació d'Estudis del Cant Valencià* (AECV).

Ruth Piquer Sanclemente

Profesora asociada en el departamento de Musicología de la Universidad Complutense de Madrid, es licenciada en Musicología (Premio Extraordinario de licenciatura) y en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid, donde también se doctoró en Musicología con Premio Extraordinario. Ha sido Visiting Fellow en la Faculty of Music, University of Cambridge (Investigadora

postdoctoral Ministerio de Educación). Es autora del libro *Clasicismo Moderno, Neoclasicismo y Retornos en el pensamiento musical español*, Editorial Doble J, colección Música, Sevilla 2010.

Pilar Ramos López

Profesora titular de la Universidad de La Rioja (España). Es licenciada en Musicología por la Universidad de Oviedo y en Historia del Arte por la Universidad de Granada, donde se doctoró con Premio Extraordinario. Ha realizado cursos de especialización en la Université de Montréal (Canadá), y ha sido visiting scholar en la Oxford University. Ha sido profesora titular en las universidades de Granada y Gerona. Es autora de los libros *Feminismo y música. Introducción crítica* (Madrid: Narcea, 2003) y *La música en la Catedral de Granada en la primera mitad del siglo XVII: Diego de Pontac* 2 vols. (Granada: Diputación Provincial, 1994).

Pablo-L. Rodríguez

Profesor desde 1999 en la Licenciatura de Historia y Ciencias de la Música de la Universidad de La Rioja. Ha publicado diferentes trabajos sobre historia de la música española de los siglos XVII al XIX y ha participado en diferentes congresos de musicología tanto en España como en Portugal, Francia, Reino Unido, Irlanda, Italia, Bélgica, Polonia, Suiza y Holanda. Ha sido colaborador en las ediciones revisadas del *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001) y del *Oxford Companion to Music* (2002; trad. española como *Diccionario Enciclopédico de la Música* en México: FCE, 2009). Además de su labor docente e investigadora, mantiene una importante actividad como crítico y divulgador musical, y es asiduo colaborador tanto del Teatro Real como del Gran Teatre del Liceu, así como también del diario internacional de música clásica *Mundoclásico.com*, de las revistas *Audio Clásica* y *Scherzo*, y del Boletín discográfico de *Diverdi*.

Karlos Sánchez Ekiza

Es profesor de Historia de la Música en la Universidad del País Vasco. Etnomusicólogo y músico práctico, sus líneas de investigación se centran en música vasca, sus imaginarios y sus manifestaciones, y especialmente en lo referente a música e identidad. Ha sido director de *Trans*, revista transcultural de música, vicepresidente de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología y presidente de la Sección de Folclore de la Sociedad de Estudios Vascos.

Elena Torres Clemente

Es Profesora Titular en el Departamento de Musicología de la Universidad Complutense de Madrid, y centra su actividad investigadora en la música española del

siglo XX, con especial atención a la figura y la obra de Manuel de Falla. Sobre este autor ha publicado varios libros y numerosos artículos en monografías y revistas especializadas. Desde enero de 2009 es directora de la *Revista de Musicología* y miembro del Comité Científico de la Fundación Archivo Manuel de Falla.

Pilar Valero Abril

Realiza sus estudios musicales en Murcia, Granada y Bélgica. Ha desarrollado una intensa actividad concertística en Italia, Bélgica, Francia, Túnez, Luxemburgo, Alemania, Rusia, y Eslovenia, con gran éxito de crítica. Cabe destacar sus interpretaciones como solista de los Conciertos de piano KV 466 y KV 212 de Mozart, los Conciertos n° 3 y 4 de Beethoven, el Concierto de F Poulenc, con la Orquesta de Jóvenes, la Orquesta de la Región de Murcia, y la Orquesta Sinfónica de Murcia, respectivamente, y el Concierto en La m de R. Schumann con la Orquesta del s. XXI, bajo la dirección de Jordi Mora. Asimismo ha interpretado el Concierto Op. 18 de Rachmaninoff en Ekaterinburg (Rusia), con la Ural Philharmonic Orchestra, y con la "Ploiesti-Orchestra" de Rumanía. Ha grabado diversos CDs, especialmente de música contemporánea, y es invitada con frecuencia a impartir cursos de perfeccionamiento pianístico. Actualmente realiza una tesis sobre la música en Murcia a principios del s. XX, dirigida por Pilar Ramos.

Belén Vega Pichaco

Licenciada en Musicología por la Universidad de Granada y profesora superior de violín por el Conservatorio Superior de Música de Málaga, es profesora asociada en la licenciatura de Historia y Ciencias de la Música en la Universidad de la Rioja desde el año 2009. Ha recibido diversas becas de investigación de la Universidad de Granada y del Archivo Manuel de Falla para la elaboración de su tesis doctoral acerca de la revista *Musicalia* y la vanguardia musical en Cuba durante la primera mitad del siglo XX, de próxima conclusión tras sus estancias investigadoras en La Habana y Nueva York. Sus principales líneas de trabajo son: música cubana (siglo XX), crítica y prensa musicales y las mujeres en la música.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Abbadie, A. d': 178
Abella, R.: 340
Abellán, J. L.: 85, 115
Abril, M.: 86
Aceves, A.: 148
Adler, G.: 105, 109
Adorno, Th. W.: 104, 105, 109
Agosti, L.: 235
Agüera, J.: 322
Aguilera de Heredia, S.: 128
Aguilera Sastre, J.: 88
Aguirre Lora, M. E.: 141, 142, 144
Aguirre, F.: 187
Alaberta, E.: 335
Alarcón, P. A.: 35
Alarcón: 330
Albéniz, I.: 14, 15, 27, 34, 37, 40, 46, 107, 124, 279, 347, 348, 356
Alberdi Lonbide, X.: 187
Alcaraz, J. A.: 54, 148, 149
Alcaraz, J. de: 235
Aleixandre, V.: 277
Alfonso X el Sabio: 32
Alfonso XIII: 224
Alippi, E.: 304
Almacellas i Díez, J. M.: 278
Alonso Tomás, D.: 17, 19, 116, 118, 255, 266, 363
Alonso, C.: 58
Alsina, M.: 278
Altamira, R.: 128
Altissent, J.: 295
Álvarez Díaz: 14
Álvarez Junco, J.: 11, 21, 196, 198, 201
Álvarez, E.: 333
Amador Carretero, P.: 239
Amat, J.: 277
Andrade de Silva, T.: 341
André, J.: 304
Andrae, V.: 105
Andújar: 333
Ángeles, V. de los: 107
Anglés, H.: 15, 118, 119, 124, 125, 127-129, 131, 359
Ansorena Miranda, J. L.: 131, 187
Antonio, F.: 31, 32
Apel, W.: 128, 130
Apollinaire, G.: 88, 91
Aracil, A.: 42
Aragón: 218
Aramburu: 179
Arana Goiri, S.: 175, 180-183, 189
Arana Martija, J. A.: 185, 192
Arana, L.: 107
Aranzadi, E. de: 189
Araquistáin, L.: 83, 84, 94
Arcas, J.: 325
Archilés, F.: 196-198, 209, 223-225
Arco, M. del: 289
Arconada, C. M.: 93, 94, 119
Ardèvol, F.: 288, 291-293, 295
Argenta, A.: 107, 280
Argentina, I.: 350
Arias Salgado, G.: 344
Aricó, J.: 311
Arizaga, R.: 302, 313

- Armijo, L.: 140
 Arrese, J. L. de: 246
 Arriaga, J. C.: 358
 Arrieta, E.: 33
 Asensio Llamas, S.: 239
 Asensio, M. *La Burina*: 204, 221, 222
 Asíns Arbó, M.: 292, 295
 Asso Vitallé, M.: 195, 196, 199, 200, 202-215, 217-219, 222-225
 Astrada, C.: 303, 311-313, 315
 Asturias, M. Á.: 58
 Austin: 10
 Avellaneda, A.: 312, 315
 Aviñoa, X.: 119, 120, 123, 284, 288
 Ayala, D.: 152
 Ayala, F.: 120
 Azaña, M.: 42, 83, 91, 92, 95, 128
 Aznar Soler, M.: 88
 Azorín: 83
 Bacarisse, S.: 120
 Bach, J. S.: 121, 308, 344, 345, 349
 Badia, C.: 124, 266
 Bagú, S.: 303
 Bakhurst, D.: 230
 Bal y Gay, J.: 116-118, 120-130, 149
 Balada, Ll.: 297
 Baldelló, F.: 294
 Ballester, J.: 329, 333
 Baquero Foster, G.: 148, 149
 Barbany, M. R.: 295
 Barbieri, F. A.: 28, 33, 34, 124, 348
 Barce, R.: 19
 Barrachina, M. A.: 243
 Barrado, A.: 31
 Barrés: 92
 Barros: 216
 Barte, F.: 203
 Bartók, B.: 19, 34, 123, 259, 265, 266, 288
 Bartolomé, J.: 204, 206, 223
 Baudrillard, J.: 191
 Bautista, J.: 120
 Beard, D.: 11
 Beethoven, L. V.: 60, 109, 125, 313, 322, 323, 325, 330, 344-346, 349, 351, 358, 367
 Béhague, G.: 118
 Bekker, P.: 105, 109
 Belelli, G.: 230
 Bellinghausen, K.: 141, 144
 Bellini, V.: 92, 325
 Benedito, R.: 234, 235
 Benejam, Ll.: 291, 295
 Benoit, P.: 29
 Berg, A.: 266, 308
 Berganza, T.: 107
 Berger, P. L.: 198, 225
 Berlioz, H.: 218, 333
 Bermejo Sánchez, B.: 340, 341
 Bernabeu, Vicent *Carabina*: 205
 Bernal Jiménez, M.: 152
 Bernal, D. P.: 330
 Bernal, M.: 69
 Bernstein, L.: 103, 104
 Beruete, F.: 188
 Billig, M.: 18, 197, 225, 230
 Bixió: 349
 Black, L.: 268
 Blancafort, M.: 278, 284-288, 294, 296, 297
 Blasco Herranz, I.: 230
 Blasco Ibáñez, V.: 222
 Bloom, H.: 14
 Bofill i Levi, A.: 278
 Bohigas, F.: 341
 Bohlman, Ph.: 10
 Borchardt, G.: 103
 Borda, G.: 304
 Borges, J. L.: 54
 Born, G.: 10
 Boulanger, N.: 67
 Bourdieu, P.: 20, 328
 Boyd, C.: 11
 Brahms, J.: 109, 344
 Bravo, M.: 313
 Bretón, T.: 27, 39, 40, 45, 202, 322, 323, 346, 348
 Brisset, L.: 90
 Brousel: 40
 Bruckner, A.: 345
 Brunet: 177
 Buch, E.: 345, 358
 Bueno, G.: 209
 Buhigas, D.: 341
 Bunge, F.: 304

- Burke, P.: 10
 Caballero Pàmies, Ll.: 278
 Caballero: véase Fernández Caballero
 Cabanilles, J. B.: 110
 Cabezón, A.: 37, 110, 358
 Cabrera García, M. I.: 278, 346
 Cáceres, M.: 259
 Calderón, C.: 119, 125
 Callao, C.: 124
 Calmell, C.: 179, 282
 Calvocoressi, M. D.: 86
 Cambó, F.: 200, 209
 Camino, I.: 184, 186
 Campión, A.: 178
 Campo, C. del: 39, 289, 293, 356
 Campo, D. del: 110
 Canals, M. R.: 286
 Cantor, N. F.: 16
 Capdevila, M.: 279
 Capella, M. L.: 118
 Caralt, L. de: 286, 294
 Carballo, R.: 111
 Carmichael: 349
 Carmona Ramos, J.: 200, 203
 Carmona, G.: 140
 Carner, J.: 266, 277-279
 Carpentier, A.: 14, 38, 54, 57, 58, 61, 63, 65
 Carrasco, J.: 322, 329, 331, 333
 Carrasco: 177
 Carredano, C.: 119, 121, 130, 140
 Carreira, X. M.: 16
 Carreras, J. J.: 16, 165
 Carretero, V.: 334
 Carrillo, J.: 17, 54-57, 59-61, 67, 69, 75, 130, 141, 161, 162, 169-171
 Carvajal Ávila, V.: 140
 Casal Chapí, E.: 120, 122
 Casals, E.: 287, 294, 295
 Casals, J.: 303
 Casals, P.: 64, 117, 126, 258
 Casares, E.: 267
 Casas, R.: 83
 Casella, A.: 75, 90, 107, 145
 Casero, E.: 188, 192, 238-240, 245
 Cassadó, G.: 284, 286
 Castellet, J. M.: 277
 Castro, A.: 128, 129
 Castro, C.: 142
 Castro, J. J.: 20, 38, 301, 303-315
 Castro, R. de: 341
 Castro, R.: 57, 141
 Castro Leal, A.: 142
 Catena, R.: 313
 Caturla: véase García Caturla
 Cercas, J.: 132
 Cercós, J.: 287
 Cerdà, À.: 287
 Cervantes, M. de: 121, 127
 Cézanne, P.: 89
 Chabrier, E.: 91
 Chapí, R.: 15, 27, 39, 45, 47, 124, 322, 323, 348, 351
 Charles, A. M.: 142
 Chartier, R.: 10
 Chase, G.: 116, 119
 Chávez, C.: 54, 55, 57, 59, 61, 63, 64, 66, 68, 70, 71, 73-76, 126, 127, 130, 131, 142, 145, 152
 Chopin, F.: 121, 122, 150, 335
 Christoforidis, M.: 19
 Chueca, E.: 124, 348
 Chueca, J.: 176, 183
 Ciarriz Rodríguez, E.: 200
 Cimarosa, D.: 150
 Cisteró, Ll.: 127
 Clares Clares, E.: 318, 323
 Clark, W. A.: 34
 Clonard, H.: 89
 Cocteau, J.: 88
 Cohen, A.: 224
 Coll, M.: 282
 Collet, H.: 85-87
 Collingwood, R. G.: 167
 Combe, E.: 109
 Congost, R.: 258
 Contreras, S.: 152
 Contreras, T.: 161, 171
 Cooke, D.: 104
 Copola: 349
 Corbató García, M.: 200
 Corrado, O.: 17, 19, 20, 301-303, 310, 363
 Corral, E. del: 106

- Correa de Araujo, F.: 127
 Cortés i Mir, F.: 278
 Cortés, E.: 322, 333
 Costa, A.: 334
 Costa, J.: 210
 Costa Solé, R.: 238
 Cowell, H.: 75
 Craig, G.: 88
 Croce, B.: 167
 Cruz, J.: 116
 Cubiles, J.: 106, 346
 Cui, C.: 29
 Cuixart, M.: 278
 Cushman, G. T.: 63
 D'Indy, V.: 40, 345
 D'Lapi, F.: 92
 Dahlhaus, C.: 12, 259, 263
 Dahmen, C.: 106
 Dalbavie, M. A.: 167
 Danesi, M.: 304
 Daniel: 104
 Daoíz, L.: 200
 Dávila, S.: 232, 233
 Dawn Goldsmith, M. U.: 105
 Debussy, Cl.: 40, 41, 60, 90-94, 145, 322
 Deleuze: 164
 Delfour: 85
 Deniz, G.: 126
 Devieri, H.: 303, 304
 Devoto, D.: 118
 Díaz Giles: 349
 Díaz Marcos, A. M.: 325
 Diego, G.: 120
 Díez Canedo, E.: 82, 93
 Domínguez, A.: 221
 Donizetti: 325
 Donostia, p. J. A. de: 14, 131, 176, 179, 184, 187
 Dorado: 349
 Drew, D.: 266
 Dukas, P.: 35, 40
 Durán, G.: 117-119
 Durán, M.: 53
 Dvorak, A.: 39
 Echeverría: 149
 Echeverría, V.: 292, 295
 Eiermann, K.: 255
 Elizaga, J. M.: 147, 150
 Elizalde, F.: 44
 Encina, J. de la: véase Gutiérrez Abascal
 Encinar, J. R.: 111
 Engel, H.: 118
 Erro, J. B.: 176
 Escobar de Castro, C.: 142
 Eslava, H.: 124
 Espada, F.: 203
 Español Bouché, L.: 119
 Esplá, Ó.: 34, 45, 46, 116, 117, 119
 Espriu, S.: 277, 278, 296
 Etxabe Zulaika, X.: 187
 Falla, M. C. de: 67
 Falla, M. de: 12, 14, 15, 19, 21, 27, 30, 32, 35, 36, 38, 39, 41-43, 45, 58, 83, 85, 86, 88, 90, 91, 93, 95, 96, 106, 107, 117, 118, 120-123, 130, 278, 284, 287, 306, 310, 346-348, 356-358
 Fauré: 333
 Felipe II: 154
 Fender, S.: 168
 Fernández Álvarez, E.: 33
 Fernández Arbós, E.: 105
 Fernández Caballero, M.: 30, 322, 330, 348
 Fernández Retamar, R.: 71
 Fernández, A.: 220
 Fernández, T.: 220
 Fernando el Católico: 352
 Ferrater Mora, J.: 116
 Ferrater, G.: 277, 278, 296
 Ferrer, R.: 289, 291, 294, 295
 Ferrier, K.: 107
 Fesser, J.: 31
 Flavigny, B.: 150
 Flavio Josefo: 175
 Fleta, M.: 204
 Fleury, A.: 204
 Floros, C.: 103-105
 Foix, J. V.: 277
 Font y Puig, P.: 330
 Ford, C.: 223
 Forestier, M.: 73
 Foucault, M.: 11
 Fox, I.: 11

- Fragua, E.: 203
 Franck, C.: 40, 344
 Franck, P.: 295
 Franco Bahamonde, F.: 16, 187, 188, 230, 232-235, 237, 246, 342-344, 351-355
 Franco, J.: 179
 Frank, W.: 73
 Franklin, P.: 105
 Freud, S.: 110
 Freyre, G.: 69
 Frolova Walker, M.: 10, 18
 Frühbeck de Burgos, R.: 105, 109
 Frutos Valiente, F.: 335
 Fuenllana, M. de: 37
 Fulcher, J. F.: 16
 Gabancho, P.: 278
 Galán Bergua, D.: 201, 204, 205, 222
 Galindo, B.: 126, 152
 Gallego, A.: 42, 118
 Gan Quesada, G.: 17, 19, 120, 259, 267, 277, 345, 363
 Gaos, J.: 116
 Garcés, T.: 279
 García Álvarez, J.: 246
 García Ascot, R.: 122
 García Caturla, A.: 54, 59, 61, 64-67, 73-76
 García del Busto, J. L.: 105, 110, 111
 García Laborda, J. M.: 259
 García Leoz, J.: 188
 García Lorca, F.: 89, 131, 309
 García Matos, M.: 42
 García Montes de Giberga, M. T.: 64
 García Morillo, R.: 304
 García Muñoz: 302, 308
 García Navarro, L. A.: 286
 García Ripoll, A.: 334
 García Tuero, R. *el Gaitero de Libardón*: 207, 208, 213, 218, 220
 García, A.: 334
 García, J. *Maravilla*: 205
 García, M.: 150
 Garibay, E. de: 175
 Garreta, J.: 258, 282
 Garrido López, C.: 246
 Gascón: 323, 325
 Gascón, P.: 204, 209
 Gasser, L.: 278
 Gaztambide, J.: 33
 Geiger: 42
 Gelardo Navarro, J.: 323, 325
 Gellner, E.: 9, 11
 Gerhard, A.: 16
 Gerhard, R.: 19, 116, 120, 121, 125, 131, 255-271, 283, 363
 Ghirardo, A.: 302
 Giacobbe, J. F.: 304
 Gide, A.: 88, 90, 91, 121, 122
 Gil, H.: 218
 Giménez, G.: 124
 Ginastera, A.: 304
 Glazunov, A.: 14
 Glinka, M.: 12
 Gloag, K.: 11
 Godenne, S.: 335
 Goethe, J. W.: 91
 Gomarín Guirado, F.: 118
 Gómez Amat, C.: 106
 Gómez Cuesta, C.: 230
 Gómez de la Serna, R.: 85
 Gómez Rodríguez, J. A.: 131
 Gómez, J.: 19, 33, 94, 349, 357, 364
 Gomezanda, A.: 148
 Gondrau Valls, P. J.: 289
 Gongora, L.: 267
 Góngora, L. de: 93
 González Castillo: 304
 González de Amezúa, R.: 10
 González Pacheco: 304
 González Rojo: 53
 González Tuñón, R.: 303
 Gordo, C.: 239
 Gorospe, A.: 182
 Gounod: 325, 349
 Goya, F. de: 89, 282, 283
 Gracia Iberni, L.: 29
 Gracia, J.: 15, 116, 119, 127, 131, 279
 Graf, M.: 105
 Granados, E.: 14, 27, 40, 46, 124, 282, 346, 347
 Grenet, E.: 63
 Grial, H. de: 140, 141, 143, 144
 Grieg, E.: 322, 323

- Grijalva, J. C.: 72
 Grunberger, R.: 340
 Guardini, R.: 106, 108
 Guattari, F.: 164
 Gueche Hernández, I. L.: 140
 Guelbenzu, J. M.: 28
 Guerra, V.: 120
 Guerrero: 333
 Guerrero, F.: 127
 Guerrero, M.: 202
 Guerverof Hahn, L.: 140
 Guezala, A. de: 185
 Guezala, L. de: 184, 186
 Guillet: 330
 Guinjoan, J.: 297
 Gumbrecht, H. U.: 165, 167
 Gur, G.: 260
 Guridi, J.: 293, 245, 351, 357
 Gutiérrez Abascal, R.: 86, 87, 89, 92
 Haberkamp, G.: 127
 Haendel, F. G.: 349, 351
 Haensgen: 335
 Hahn, R.: 14
 Halffter, A.: 119
 Halffter, C.: 106, 282, 364
 Halffter, E.: 37, 38, 44, 93, 95, 107, 119, 120, 122, 130, 261, 264, 356
 Halffter, R.: 37, 119, 120, 122, 126, 127, 129, 264
 Hall, S.: 163
 Hamm, Ch.: 10
 Haro, A. de: 331
 Haydn, J.: 330, 351
 Hedetoft, U.: 236
 Heidegger: 311
 Heifetz: 64
 Heine, Ch.: 121, 345
 Helguera, L. I.: 151
 Henríquez Ureña, M.: 67, 70
 Henríquez Ureña, P.: 70
 Heras, A. de las: 358
 Herder: 19
 Hernández Robredo: 216
 Hernández Sampelayo, M. J.: 237
 Hernández, A.: 223
 Hernández, J.: 302-305, 311, 313, 314
 Hernández, M.: 310
 Herrera y Ogazón, A.: 139-147, 149, 150, 156
 Herrero, A.: 16
 Herzfeld, M.: 223, 225
 Hesmondhalgh, D.: 10
 Hess, C. A.: 15, 19, 123
 Hidalgo, M.: 140
 Higuera, A.: 107
 Hindemith, P.: 123, 306
 Hitler, A.: 15
 Hobsbawn, E.: 11, 187
 Hoffmann, J.: 141
 Homs, J.: 121, 278, 280
 Honegger, A.: 306
 Horenstein, J.: 107
 Huízar, C.: 152
 Ibarretxe Txakartegi, G.: 182
 Ichaso, F.: 56-58
 Iglesias, A.: 46
 Inzenga, J.: 28
 Iparaguirre, J. M.: 178, 180, 183
 Iráizoz, p. P. de: 184
 Irigoyen: 303
 Isidoro, San: 175
 Izko, P. F.: 178
 Izueta, J. I. de: 181
 Jacob, A.: 263, 265
 Jacobs, J. M.: 190
 Jacoby, R.: 191
 Jambou, L.: 35
 Jarne, A.: 230
 Jean-Aubry, G.: 35, 85-87, 91, 96
 Jeimes, C.: 304
 Jemén y Lanbarri, C.: 183, 184
 Jérica, P. de: 280
 Jiménez, J. R.: 89, 93
 Jover, P.: 325
 Juan de la Encina: véase R. Gutiérrez Abascal
 Junquera, N.: 119
 Kahn, M. J.: 117
 Kastner, M. S.: 127
 Keller, J. M.: 103
 Kilby, K.: 108
 Kirshenblatt-Gimblet, B.: 192
 Kleiber: 108
 Klein, J.-Cl.: 10

- Kletzki, P.: 107
 Knörr Borrás, H.: 180
 Kodály, Z.: 19, 34
 Kopylova, E.: 140
 Korngold, J.: 105
 Kracauer, S.: 167
 Kreisler: 64
 Kubelik, R.: 111
 Lafuente Alcántara, E.: 293
 Lalanza, E.: 287
 Laloy, L.: 86
 Lamas, R.: 30
 Lamote de Grignon, R.: 258, 278, 282-284,
 287-291, 294, 295, 297
 Landa, M. de: 164-167
 Landowska, W.: 92
 Lange, K.: 118
 Lapique, Z.: 63, 65
 Lapuente, S.: 202, 204, 205
 Lasala: 177
 Lasalle, J.: 105
 Latour, B.: 165
 Lazcano, R.: 364
 Lecumberri, G.: 189
 Ledesma: 14
 Leigh, H.: 94
 Lejárraga, M. (Martínez Sierra): 118, 123
 León, A.: 148
 León, J.: 270
 León, M. de: 244
 Leoncavallo, R.: 330
 Leppert, R.: 105
 Lesca, Ch.: 73
 Letelier Lecuona, A.: 117, 126
 Leuchter, E.: 118
 Liapunov, S.: 14
 Lissa, Z.: 126
 Liszt, F.: 284, 344, 346
 Lizarazu de Mesa, M.^a A.: 240
 Lizarraga: 177
 Lizaso, F.: 56
 Llobera, J. R.: 258
 Llorente Hernández, Á.: 16
 Locke, R. P.: 12
 Lomax, A.: 118
 López Alén, F.: 177
 López Campillo, E.: 60
 López Chavarri Marco, E.: 125
 López Quintas, A.: 108
 Lorengar, P.: 107
 Lozano: 333
 Lozoya, M. de: 284
 Lucas Conesa, J.: 333
 Luckmann, Th.: 198, 225
 Luengo Sojo, A.: 240
 Lugones, R.: 302
 Luna: 313
 Machado, G.: 66, 73
 Machado, M.: 349
 Madariaga, S.: 309
 Madrid, A. L.: 14, 16, 54, 57, 68, 71, 130, 142,
 143, 146, 161, 163, 364
 Maeztu, R. de: 73
 Mahler, G.: 16, 103-111, 345
 Mahler-Werfel, A.: 107, 111
 Maimónides: 115
 Mainer, J. C.: 83, 84
 Maiztegui, I.: 304
 Malinowski, B.: 65
 Malipiero, G. E.: 75, 90
 Malmström, D.: 145
 Mancinelli: 217, 330
 Manén, J.: 55
 Manent, M.: 277
 Manso: 220, 302, 310, 313
 Mantecón, J. J.: 37, 89, 94, 264
 Manuel, R.: 122
 Mañach, J.: 56, 70
 Mar, D.: 255
 Maragall, J.: 279
 Marco Sanchis, M. *el Ceguet de Marjalenes*:
 205
 Marco, T.: 105, 110
 Marías, J.: 277
 Mariátegui, J. C.: 69, 72
 Marichal, C.: 73
 Marichal, J.: 116
 Mariemma: 358
 Marín: 323, 330
 Marquina (Virrey): 154
 Martí i Pérez, J.: 186
 Martí, E.: 322, 330

- Martí, M.: 196-198, 209, 223, 224
 Martínez Abarca, J.: 322
 Martínez Caravaca, D.: 333
 Martínez de Lecea, S.: 187
 Martínez del Fresno, B.: 17-19, 21, 33, 129, 131, 229, 231, 282, 342, 345, 350, 364
 Martínez Estrada, E.: 303, 310, 312-314
 Martínez Marín, J. A.: 333
 Martínez Palomo, C.: 335
 Martínez Palomo, M.: 335
 Martínez Sierra, G.: 42, 83, 84, 88
 Martínez Sierra, M.: véase M. Lejárraga
 Martínez Torner, E.: 42, 117, 118, 120, 122, 123, 125, 126, 130, 131
 Martínez Torner, F.: 120
 Martorell, O.: 278
 Marx, K.: 247
 Mascagni, P.: 349
 Masoliver, J. R.: 278
 Massana, A.: 289, 291, 295, 296
 Massenet: 218
 Massin: 41
 Massó y Ventós, J.: 88
 Massotti, M.: 322
 Matter, J.: 109
 Maurrás, Ch.: 85, 88, 92
 Maya, A.: 140, 141
 Mayer, F.: 118
 Mayer-Serra, O.: 116-118, 120, 122, 123, 126, 127, 129-131, 149
 Mayor, J.: 218
 Medina, A.: 358
 Meierovich, C.: 140
 Mejía, E.: 142, 148
 Mena, T.: 118
 Mendelssohn, F.: 60, 322, 347
 Méndez Orbegozo, R.: 179
 Mendoza, E.: 364
 Mendoza, V. T.: 149
 Menéndez Pelayo, M.: 119, 246
 Menéndez Pidal, R.: 245
 Meneses, C. J.: 141
 Meseguer, C.: 333
 Messing, S.: 260
 Mestres Quadreny, J. M.: 278
 Metzger, Ch.: 103, 104
 Meyerbeer, G.: 318
 Michel, C.: 140
 Milán, L.: 37
 Millet, Ll.: 123, 256-259, 263, 266, 267
 Minguillón, J.: 234
 Mir, C.: 231
 Miranda, R.: 143
 Miró: 349
 Misceviz, N.: 9
 Molinero, C.: 342, 346, 352
 Mompou, F.: 278, 287, 294-296
 Moncayo, J. P.: 126, 152
 Montsalvatge, X.: 278, 287, 289, 291, 292, 294, 295, 296
 Moore, R. D.: 63, 65, 66
 Mora, J.: 367
 Morales Lezcano, V.: 83
 Morales, Á.: 150
 Morales, C. de: 33
 Morales, M.: 161, 171
 Morán Turina, A.: 46
 Moreda Rodríguez, E.: 357
 Moreno Fernández, L. M.: 330
 Moreno Gans, J.: 293
 Moreno Luzón, J.: 11
 Moreno Rivas, Y.: 16, 139, 150-156
 Moreno Torroba, F.: 322
 Moreno Villa, J.: 89, 90, 94
 Moreno, I.: 200, 209, 224
 Moreno, J. *el Baturrico de Andorra*: 204
 Morera, E.: 258
 Mozart, W. A.: 107, 322, 344, 347, 349, 351, 367
 Muguerra, J.: 117
 Muller Lancé: 127
 Muñiz Huberman, A.: 117
 Muñoz de Quevedo, M.: 53, 58, 59, 67, 122
 Muñoz Molleda, J.: 288, 294, 296
 Muñoz Zielinsky, M.: 318
 Muñoz, M.: 94
 Murphy, M.: 13
 Mussolini: 15
 Mussorgsky, M.: 40
 Nadal, P. *el Rojo del Rabal*: 204
 Nagore Ferrer, M.: 180
 Narváez Ferri, M.: 258

- Navarro, C.: 203, 218
 Negrín, J.: 119
 Net, B.: 279
 Newman, E.: 161, 171
 Nicolau, A.: 258, 349
 Nietzsche, E.: 85, 95
 Nikkels, E.: 104
 Nin, J.: 14, 40
 Noé: 175, 176
 Nommick, Y.: 35
 Nono, L.: 149
 Novás Calvo, L.: 54
 Núñez Seixas, X. M.: 196
 Ocampo, V.: 54, 312
 Ochoa, J.: 69
 Ogazón, P. L.: 141
 Olaizola, J.: 185
 Olazarán de Estella, P.: 184, 188
 Ordóñez, S.: 57, 148
 Orensanz, B.: 204
 Orga, A.: 269
 Oropesa: 14
 Ors, E. d': 84, 85, 89, 92, 93
 Ortega y Gasset, J.: 15, 54, 60, 66, 70, 73, 82-84, 86, 89, 94
 Ortega, J.: 239
 Ortiz de Montellano: 53
 Ortiz, C.: 65, 248
 Ortiz, F.: 61, 63, 65, 69
 Otaño, N.: 15, 129, 280, 341, 342, 345, 359
 Otero Aranda, J.: 318
 Otero, C.: 140
 Oudrid, C.: 179
 Pablo, L. de: 282
 Pablo, S. de: 176
 Pacheco y Núñez de Prado, F.: 200, 202, 203
 Paderewski: 64
 Paganini: 312
 Pahissa, J.: 116-118, 120-124, 257
 Pahlen, K.: 118
 Paisiello, G.: 146
 Palacios Nieto, M.: 259
 Palacios, J.: 323
 Palarea, M.: 328
 Palencia, B.: 93
 Pannain, G.: 36
 Parakilas, J.: 12
 Pardo, J.: 204
 Parès, F.: 294
 Parralejo Masa, F.: 117
 Pascual Vera: 319
 Pastor, R.: 55, 59
 Paulhan, J.: 90
 Payà Cabanes, E. *Evaristo*: 205, 218, 219, 221
 Payeras, M.: 277
 Paz, J. C.: 14, 118, 363
 Peceño, M.: 334
 Pedrell, F.: 19, 28-30, 32, 33, 35, 36, 44, 46, 105, 124, 129, 269
 Pelinski, R.: 21
 Pellicer: 71
 Penella, M.: 359
 Peña y Goñi, A.: 28, 33, 34
 Peralta, Á.: 149, 150
 Pérez, B.: 288
 Pérez Bojart, J.: 333
 Pérez de Arteaga, J. L.: 110, 111
 Pérez de Ayala, R.: 84, 88, 89
 Pérez Gutiérrez, F.: 105, 341
 Pérez i Treviño, O.: 278
 Pérez Moreno, H. M.: 230
 Pérez Olea, A.: 288, 293, 295
 Pérez Picazo, M^a T.: 321
 Pérez Zalduondo, G.: 16, 17, 21, 38, 126, 130, 231, 339, 340, 342, 346, 350, 356, 364
 Pergolesi, G. B.: 264, 349
 Perón, J.: 20, 301, 303, 304, 311-314
 Perosi, L.: 347
 Pfitzner, H.: 40
 Picasso, P.: 59, 88
 Pich Santasusana, J.: 295, 296
 Picún, O.: 140
 Piñero, C.: 16, 17, 139, 365
 Piquer Sanclemente, R.: 14, 15, 81, 88, 93, 259, 365
 Piquer, C.: 124
 Pirandello, L.: 95
 Pita, M.: 221
 Pitarch Alfonso, C.: 17, 18, 195, 199, 205, 365
 Pittaluga, G.: 119, 120
 Pizzetti, I.: 90
 Pla, J.: 124

- Plantada, M.: 279
 Poldi, L.: 269
 Ponce, M. M.: 54, 62, 151, 152, 163
 Pons, S.: 105
 Pope, I.: 127, 128
 Porter, J.: 280, 281
 Potter, P.: 16
 Poulenc, F.: 367
 Poza, A.: 175
 Pozo Millán, A. *el Mochuelo*: 208
 Prados, D.: 242
 Prat de la Riba, E.: 40, 200
 Prat, J.: 258
 Prats, p. fr. S.: 333
 Prieto, I.: 119
 Prieto, M. T.: 120
 Primo de Rivera, J. A.: 244, 341, 343, 344, 347
 Primo de Rivera, M.: 92, 96, 331
 Primo de Rivera, P.: 234, 243, 244
 Procter, N.: 110
 Prokofiev, S.: 14, 306
 Prunières, H. de: 91
 Puch i Cadafalch: 40
 Puche, A.: 330
 Puche, J.: 330
 Pueyo, S.: 297
 Puig, A.: 320, 322, 330
 Pulido, E.: 16, 139-141, 145, 147-150, 156
 Quart, P.: 296
 Querol Gavaldá, M.: 127, 128
 Querol, L.: 44, 284
 Quesada Denís, M.: 200
 Quevedo, A.: 53, 58, 60
 Quevedo, F.: 280
 Quiles Alcaide, J. *el Xiquet de Pedralba*: 205, 218, 219, 221
 Rabaseda y Matas, J.: 124, 257
 Rachmaninov, S.: 64, 367
 Rada, J.: 110
 Rahner, K.: 106, 108
 Ramírez: 325
 Ramos López, P.: 13, 14, 16, 115, 126, 129, 230, 363, 366, 367
 Ravel, M.: 15, 35, 39-41, 91, 107, 322, 344, 346
 Rebollo Mesas, M.^a P.: 230
 Reger, M.: 291
 Rego Machinea, D. J. M.: 333
 Rehding, A.: 16, 20
 Renan, J. E.: 70
 Renart, J.: 256
 Revueltas, S.: 152
 Reyero Rudiales, M.: 341
 Reyes, A.: 54, 67, 74, 116, 127, 129
 Reyes, R. de los: 333, 335
 Riba, C.: 277
 Riba, R. de la: 295, 296
 Ribó, E.: 295
 Richmond: 230
 Riego: 125
 Riera, C.: 277
 Rignon, P.: 85
 Rilke, R. M.: 108, 310
 Rillé: 351
 Rimsky Korsakov, N.: 40
 Río Cisneros, A. del: 244
 Río Quiroga, M. del: 109, 110
 Ríos, F. de los: 83
 Rius, O.: 304
 Rivas Cherif, C.: 42, 82, 87, 88, 92, 93, 95
 Rivera, D.: 74
 Rivière, J.: 88, 90
 Rizo: 331
 Rocabrana, J.: 142
 Roda, C. de: 29, 34
 Rodó, J. E.: 60, 67, 68, 70-72, 76
 Rodrigo, C.: 106
 Rodrigo, J.: 14, 19, 106, 107, 120, 122, 125, 127, 280, 356-358
 Rodrigo, M.: 117
 Rodríguez, P.-L.: 14, 16, 103, 366
 Rodríguez Aragón, L.: 106
 Rodríguez Bernal, E.: 200, 201
 Rodríguez Laso, L.: 200
 Rodríguez López, S.: 230
 Roesset, M.: 234
 Roig, E.: 67
 Rojas, R.: 69, 302
 Rojas Marcos, M.: 200
 Roldán, A.: 54, 59, 64, 65, 73-76
 Rolland, R.: 90, 109

- Rolón, J.: 152
 Romero, J. C.: 144, 149
 Romero de Torres, J.: 83
 Root, D. L.: 54
 Rosa, A.: 230
 Roselló, M.: 335
 Rossi, S.: 303
 Rossini, G.: 150, 349
 Roubina, E.: 140
 Roussel, A.: 91
 Rubinstein, A.: 335
 Rubió Antolí, J. *el Torneret*: 205
 Ruiz Bautista, E.: 342, 350
 Ruiz Díaz, H.: 57
 Ruiz Silva, C.: 110
 Ruiz, X.: 140
 Rusiñol, S.: 83
 Saavedra, L.: 139, 140, 155
 Säbat, A.: 278
 Saborit, E.: 216
 Sachs, C.: 129
 Sachs, H.: 15
 Sadurní: 218
 Sáez Marín, J.: 232, 233
 Sagarra, J. M.: 277, 279
 Said, E. W.: 12
 Sáinz de la Maza, R.: 127, 356-358
 Sala, C.: 235
 Salas Viu, V.: 116, 117, 119-122, 129
 Salas, J.: 322, 329, 333
 Salazar, A.: 27, 31, 32, 34-39, 41-47, 82, 86, 88, 90-96, 115, 117, 119-121, 125-131, 148, 149, 345, 357
 Saldívar, G.: 141, 144, 149
 Salinas, E.: 37
 Salinas, P.: 116, 119
 Salvador, M.: 82, 87, 89
 Salvat-Papasseit, J.: 266, 278
 Salvo, T.: 203
 Samper, B.: 116, 121, 129, 258
 Sánchez Albornoz, N.: 128, 129
 Sánchez Cotán, J.: 47
 Sánchez Cuesta: 130
 Sánchez de Andrés, L.: 16, 255
 Sánchez de Fuentes, E.: 57-59, 62, 63, 75
 Sánchez Ekiza, K.: 16, 17, 175, 177, 179, 180, 186, 191, 192, 366
 Sánchez López, R.: 229, 230
 Sánchez Madrigal, R.: 330
 Sánchez Sánchez, V.: 348
 Sánchez, E. J.: 304
 Sánchez, J.: 220
 Sancho: 94
 Sandi, L.: 126, 148
 Sanjuán, P.: 55
 Sante lo Piore: 141
 Santillán, J.: 397
 Santoja Gómez, G.: 119
 Satie, E.: 91, 145
 Saz Campos, I.: 237, 244, 246
 Scarlatti, D.: 32
 Schaal, R.: 118
 Schaeffner, A.: 148
 Scherchen, H.: 107
 Schloezer, B.: 93
 Schneider, M.: 118
 Schönberg, A.: 19, 40, 60, 123, 126, 256-271, 291
 Schubert, F.: 322, 349, 351
 Schumann, R.: 106, 286, 344, 367
 Schuricht, C.: 357
 Schwarzkopf, E.: 107
 Sebastián García, L.: 185
 Sebastián, I.: 203
 Segovia, A.: 64
 Seldes, B.: 204
 Serrano, E.: 33
 Shostakovich: 310
 Sibelius, J.: 29
 Sierra, D.: 333
 Silva, F.: 200
 Sinding: 29
 Siniavsky: 104
 Sivera: 333
 Skirius, J.: 69
 Smetana, B.: 29, 39
 Sobejano, A.: 330, 333
 Soffici, M.: 304
 Solano: 325
 Soler Gómez, P.: 30
 Soler, A.: 284

- Soler, J.: 297
 Sopena, F.: 15, 103, 105-111, 120, 194, 195, 341, 342, 346, 358, 359
 Soriano Fuertes, M.: 124
 Soriano, E.: 330
 Sorolla, J.: 224
 Sotelo, M.: 364
 Soubies, A.: 85
 Specht, R.: 109
 Spilimbergo, L. E.: 303
 Stein, L.: 260
 Stephan, P.: 105, 109
 Stevenson, R.: 148
 Straus, J.: 14, 47
 Strauss, R.: 330, 344-346
 Stravinsky, I.: 14, 19, 43, 59, 87, 91-94, 123, 145, 259-261, 264-266, 288, 306, 344, 346
 Suarès, A.: 91
 Suárez Fernández, L.: 237, 245
 Suárez Pajares, J.: 19, 119, 122, 127, 357
 Subirá, J.: 128, 129, 259
 Supervia, C.: 124
 Tabori, P.: 120
 Taltabull, Cr.: 297
 Tamayo, F.: 73
 Tàpies, A.: 278
 Tápiz, J. M.: 184
 Taruskin, R.: 12
 Taverna-Bech, F.: 278
 Tchaikovsky, P.: 40, 179
 Tcherepnin, N.: 14
 Teclo Morelos, J. M.: 140
 Thalberg, S.: 325
 Tharrats, J. J.: 278
 Thomson: 260
 Tichler, H.: 105
 Tocci, P.: 304
 Toldrà, E.: 258, 278, 280-282, 286, 287, 294-297
 Torre, G. de: 62
 Torre, M. de la: 118, 119, 125, 140
 Torres Bodet, J.: 53, 54, 71
 Torres Clemente, E.: 14, 27, 41, 366
 Torres García, J.: 85, 87, 88, 93
 Torres López, J.: 344
 Torres López, M.: 341
 Torres Mulas, J.: 34
 Tovar Ramírez, A.: 147, 148
 Tovar, A.: 237
 Trabal, F.: 265-267
 Trejo Lerdo de Tejada, C.: 55, 67, 68, 70, 71, 74
 Troncoso: 187
 Trueba Mira, V.: 125
 Tubal: 175, 176
 Tuñón de Lara, M.: 83
 Turina, J.: 14, 46, 47, 83, 88, 107, 110, 294, 345, 346, 348, 356-358
 Úbeda, E.: 333
 Unamuno, M. de: 83, 95
 Unger, G.: 106
 Uría: 179
 Uriarte, P.: 30
 Urquijo y Landecheo, Luis de: 280, 281
 Urrutia: 350
 Uzelai, J. M.: 185
 Vajda, L.: 238
 Val, M. del: 328
 Valero Abril, P.: 17, 20, 317, 323, 367
 Valéry, P.: 89, 91
 Valladar, F. de P.: 30
 Vallribera, P.: 294, 295
 Valls, J.: 287
 Valls, M.: 270, 296
 Varela de la Vega, J. B.: 126, 129
 Varèse, E.: 54
 Vasconcelos, J.: 60, 67-69, 71, 72, 74, 76, 142
 Vaughan Williams, R.: 91
 Vázquez Díaz, D.: 89
 Vázquez, J. F.: 142
 Vázquez Sánchez, A.: 117
 Vega Pichaco, B.: 14, 17, 53, 54, 61, 66, 122, 128, 367
 Vega, G. de la: 280
 Vega, L. de: 124, 280
 Velarde, P.: 200
 Velasco, R.: 234
 Velazco, J.: 148-152
 Velázquez, C.: 124
 Velázquez, D.: 89
 Vera Nicolás, P.: 335

- Verdi, G.: 92, 318, 322, 323, 329, 350
 Viardot, P. (García): 150
 Vicens Vives, J.: 296
 Vicent, E.: 219
 Victoria, T. L.: 349, 358
 Vignal, M.: 110
 Villafranca, R.: 194
 Villanueva, A.: 303
 Villanueva, C.: 38, 116, 117, 123, 129
 Villar, R.: 30-34, 36, 83
 Villaseñor, A.: 141
 Villaurrutia: 53
 Viñes, R.: 14
 Virgil, K.: 141
 Visconti, L.: 104, 111
 Vives, A.: 31, 124, 258
 Vives, J. L.: 115
 Voltes, P.: 288
 Vuillermoz, É.: 40
 Wagner, R.: 32, 60, 107, 122, 124, 322, 323,
 333, 344-346, 349-351, 355, 359
 Waldteufel: 322
 Walter, B.: 107, 108
 Walter, M.: 10
 Weber, C. M. v.: 344, 351
 Webern, A.: 267, 305
 Werner, C.: 232
 White, H.: 11
 Wicke, P.: 10
 Wölfflin, H.: 89, 128
 Worringer, W.: 128
 Xancó, E.: 286
 Xirgú, M.: 313
 Zabala, A.: 279
 Zamacois, E.: 322
 Zamacois, J.: 258, 287, 294-296
 Zambrano, M.: 117
 Zorrilla, J.: 334
 Zubeldía, E.: 152
 Zuloaga, I.: 83
 Zulueta, L. de: 84
 Zweig, St.: 108
 Zychowicz, J. L.: 104



**UNIVERSIDAD
DE LA RIOJA**