

**“Por amor do que é português”:
el nacionalismo integralista y el renacimiento de la música
antigua portuguesa entre 1924 y 1934***

TERESA CASCUDO

Hasta ahora no se ha prestado demasiada atención a la influencia que tuvo el movimiento político e intelectual de carácter monárquico, católico y nacionalista denominado Integralismo Lusitano¹ en la música portuguesa, y,

* Este artículo forma parte del trabajo desarrollado por la autora como investigadora del Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX (CEIS 20) de la Universidad de Coimbra y está encuadrado en el grupo “Correntes artísticas e movimentos intelectuais”, coordinado por António Pedro Pita.

1. La bibliografía acerca del papel de las tendencias de cariz conservador en el proceso que llevó a la dictadura militar (1926) y al Estado Novo (cuya constitución fue votada y promulgada en 1933) es bastante extensa. Una parte de la misma ha dedicado su atención a la configuración y desarrollo del Integralismo Lusitano desde la instauración de la República Portuguesa en 1910. Puede encontrarse una visión panorámica de ese proceso en dos de los volúmenes de la História de Portugal coordinada por J. Mattoso: R. Ramos: A segunda fundação y F. Rosas (ed.): O Estado Novo. Véase además, A. Madureira: O 28 de Maio; J. Medina: Salazar e os fascistas; A. Costa Pinto et alii (eds.): O Estado Novo, especialmente las comunicaciones agrupadas en el primer volumen bajo el epígrafe “Da crise do liberalismo à institucionalização do Estado Novo”. Para una aproximación crítica de la cuestión de la división del campo político en dos frentes antagónicos, cfr. M. Braga da Cruz: Monárquicos e republicanos no Estado Novo y R. Ramos: João Franco e o fracasso do reformismo liberal. Para el estudio concreto de la historia del Integralismo Lusitano son especialmente interesantes los siguientes trabajos: J. M. Alves Quintas: Filhos de Ramires y A. I. Sardinha Desvignes: Nas origens do integralismo lusitano.

más particularmente, a su papel en la recuperación de música antigua durante los años 20 y 30. Aunque se encuentran en Portugal bastantes indicios del interés por el repertorio histórico ya desde las últimas décadas del siglo XIX —en conciertos privados y en las publicaciones de algunos musicólogos— el recurso a la música del pasado ocupó un lugar relativamente marginal cuando se compara con los esfuerzos que fueron aplicados en las mismas fechas en pro del descubrimiento de lo que entonces se designaba música popular y en la discusión acerca de su papel en la creación contemporánea.² Lo que trajo de nuevo el “renacimiento musical” inspirado por el integralismo fue, en primer lugar, la importancia otorgada a la tradición musical como elemento vivificador del presente, particularmente a través de la composición, y, en segundo lugar, la creación de algunas organizaciones estables cuyo fin era, usando una de las expresiones utilizadas en la época, “resucitar” esa tradición, atesorada en las obras musicales del pasado.

Centraremos nuestra atención en tres músicos que mantuvieron relaciones ideológicas con el Integralismo Lusitano durante los años que abarca este trabajo y que pusieron en práctica sus principios resucitando, por diversos medios, la música portuguesa del pasado. Nos referimos a Luís de Freitas Branco (1890-1955), compositor y profesor en el Conservatorio Nacional de Música de Lisboa, a Mário de Sampaio Ribeiro (1898-1966), compositor, musicólogo, crítico y fundador, en 1942, del coro Polyphonia especializado en la interpretación de música antigua portuguesa, y, por último, a Ivo Cruz (1901-1985), compositor, director de orquesta y director del Conservatorio desde 1938, el cual desarrolló una notable actividad durante el Estado Novo, no sólo como animador de variadas estructuras productoras de conciertos y de actividades de carácter pedagógico, sino también ocupando funciones de carácter político. La vinculación de Freitas Branco con el Integralismo Lusitano es una cuestión algo delicada, en parte como consecuencia de la grieta que se abrió a partir de la dictadura militar de 1926 en el campo intelectual en Portugal, el cual se dividió entre los resistentes y los defensores de la nueva situación política. Su producción como compositor da cuenta a partir de 1918 de la influencia del integralismo en obras tales como el oratorio *As tentações de S. Frei Gil*, basado en un poema de António Correia de Oliveira, las canciones escritas sobre poemas de António Sardinha y el poema sinfónico *Viriato*, con programa de Hipólito Raposo, todos ellos autores integralistas. En la década de los 20, su giro hacia un neoclasicismo de raíz nacionalista, patente en las sinfonías para orquesta escritas a partir de 1924, también revela afinidades con el

2. T. Cascudo: “A década da invenção de Portugal na música erudita (1890-1899)”, *Revista Portuguesa de Musicologia*, 10 (2000).

movimiento.³ La relación de Mário de Sampaio Ribeiro con el integralismo es evidente en las afirmaciones generales de carácter político y social vertidas en sus escritos, algunas de las cuales serán reproducidas en este trabajo. Sin embargo, como todavía no contamos con ninguna descripción pormenorizada de su biografía intelectual, desconocemos por ahora cómo y cuándo asimiló la influencia del integralismo. Finalmente, Ivo Cruz entró en contacto con este movimiento en la Facultad de Derecho de la Universidad de Lisboa, donde se licenció en 1924, y a lo largo de su vida demostró en diversas ocasiones su admiración por la estatura intelectual de los integralistas y su proyecto.⁴

Se debe a Ivo Cruz y a Mário de Sampaio Ribeiro la recuperación de una cantidad considerable de obras portuguesas, aunque debe ser señalado que ésta no fue para ellos una ocupación exclusiva, ya que ambos también se dedicaron profesionalmente a otros tipos de repertorio. En el ámbito de este artículo serán únicamente consideradas las obras que ambos recuperaron e interpretaron entre 1924 y 1934, un total de cerca de dos decenas de piezas que fueron presentadas en primera audición moderna a lo largo de once conciertos. Será obviamente necesario ampliar ese arco cronológico en futuros estudios.⁵ Sin embargo, en el contexto de las circunstancias políticas que atravesó Portugal en aquellos años, una época crítica que transcurrió entre la dictadura militar de 1926 y la instauración del Estado Novo, el régimen autoritario nacionalista y corporativo que estuvo en vigor entre 1933 y 1974, la recuperación y ejecución pública de esas obras adquiere un valor simbólico añadido. Lo más novedoso fue que Ivo Cruz y Mário de Sampaio Ribeiro, tal como se ha adelantado, crearon organizaciones de carácter estable, por lo menos en sus intenciones, a través de las cuales difundieron la música hasta entonces guardada en los archivos. La primera de esas organizaciones fue el Renascimento Musical, fundado, entre otros, por Ivo Cruz en 1923, que pretendía la valorización y difusión de la música creada por autores portugueses de todos los tiempos, sirviéndose para ello del formato del concierto histórico. Le siguieron la Sociedad Coral Duarte Lobo, creada contando con la colaboración de Mário de Sampaio Ribeiro y presentada públicamente en 1928, y la Orquesta de Cámara de Lisboa, que participó en algunos conciertos en los que se tocó ese género de música antigua, aunque ése no fuera su principal

3. Sin embargo, en los estudios biográficos que hasta ahora contamos de este compositor obvian de forma bastante clara esta relación, tratándolo como una especie de pecado de juventud que debe ser debidamente justificado. Éste es el caso de los escritos por su hijo, el crítico musical J. de Freitas Branco: Luís de Freitas Branco.

4. I. Cruz: *O que fiz e o que não fiz*, 15.

5. Este artículo es una parte de un trabajo más amplio que se encuadra en el proceso de revisión para publicación de mi tesis doctoral *A tradição como problema na obra musical e literária de Fernando Lopes-Graça (1906-1994)*.

repertorio. Lo que nos proponemos es abordar algunos de los discursos críticos y musicológicos a través de los cuales fueron difundidos los principios que fundamentaron la empresa, prestando una particular atención a la caracterización del repertorio que fue presentado como música de concierto. En los apéndices finales se adjunta la cronología de los conciertos producidos, así como la lista de los compositores y de las obras ejecutadas, lo que dará una idea más ajustada acerca de su alcance.

La recuperación integralista de la música antigua portuguesa a través de la prensa

La respuesta periodística al primero de los conciertos de Renascimento Musical fue muy elogiosa, demostrando la permeabilidad de la prensa para aceptar los fundamentos ideológicos del proyecto. Hay dos críticas que destacan entre todas las que fueron publicadas: las de los periódicos *A República* y *Diário de Notícias*, firmadas respectivamente por Mario de Sampaio Ribeiro y Luís de Freitas Branco. El primero de ellos⁶ comienza afirmando que la sesión había sido la “mayor nota de arte puro” a la que había asistido ese año y la “mejor manifestación de nacionalismo que he presenciado hasta hoy”.⁷ Presentándose como uno de los pertenecientes al “número de los que entienden que el nacionalismo artístico de un país debe estar fundamentado en la tradición” (“número dos que entendem que o nacionalismo artístico dum país tem que assentar na tradição”), en su crónica subraya la capacidad de transformación del discurso de carácter musicológico en un manifiesto político, especialmente cuando comenta la conferencia que dio inicio a la sesión:

Rebosante de nacionalismo, el corazón ardiendo en llamas de amor patrio, Eduardo Libório, a lo largo de su admirable conferencia –producto de un minucioso, paciente y escrupuloso trabajo– hizo afirmaciones osadas y consoladoras, que urge sustentar y defender, contribuyendo así a la rehabilitación, ante el mundo culto, de nuestra escuela musical de los siglos XVII y XVIII, tan vilipendiada, sobre todo, por las mediocridades francesas de la segunda mitad del siglo XIX y de nuestros días.⁸

6. La crítica está firmada bajo seudónimo, M. de Sampaio Ribeiro: *O Renascimento Musical*, 7. Sampaio Ribeiro e Ivo Cruz se conocieron precisamente en aquel concierto.

7. “maior nota de arte pura” y “melhor manifestação de nacionalismo que tenho presenciado até hoje”; Ego [M. de Sampaio Ribeiro]: “1º concerto histórico”, *República* (2 de febrero de 1924), 2.

8. No nos ha sido posible identificar los autores visados en el último comentario. Por ejemplo, François-Joseph Fétis no hace comentarios pormenorizados sobre ningún compo-

Ilustración 1. Programa del primer concierto organizado por el Renascimento Musical bajo el lema “Por mares d’antes nunca navegados”, verso extraído del poema épico *Os Lusíadas* (Canto I), de Luís de Camões.



Para Luís de Freitas Branco, el concierto marcó una nueva fase para la música portuguesa, porque, en sus palabras, “la tradición podrá a partir de ahora ejercer su función racional, práctica, en el campo de la música en Portugal”.⁹ Después de señalar algunos antecedentes de la iniciativa “al servi-

sitor portugués en su célebre *Biographie Universelle des Musiciens*. Puede ser ilustrativo el caso de Carlos Seixas, que es descrito como “compositeur distingué”. Fétis se refiere a los otros compositores tocados en los conciertos aquí abordados con expresiones tan lacónicas como ésta. Es el caso de João Domingos Bomtempo, Damião de Góis, Filipe de Magalhães, Diogo Dias Melgaz y António Teixeira. El resto de los autores no se encuentran en su diccionario. Albert Soubiès sólo usa expresiones menos elogiosas cuando aborda la música religiosa del siglo XVIII, afectada por el “principe de corruption” de la música dramática alemana, véase A. Soubiès: *Histoire de la musique portugaise*, 44. El texto original es: “Prenhe de nacionalismo, o coração ardendo em chamas de amor pátrio, Eduardo Libório, no decorrer da sua admirável conferência —produto dum minucioso, paciente e escrupuloso trabalho— fez afirmações ousadas e consoladoras, que urge sustentar e defender, contribuindo assim para a reabilitação, perante o mundo culto, da nossa escola musical dos séculos XVII e XVIII, tão vilipendiada, sobretudo pelas mediocridades francesas da segunda metade do século XIX e dos nossos dias”.

9. El original: “a tradição poderá de ora avante exercer a sua função racional, prática, no campo da música em Portugal”, L. de Freitas Branco: “Música. Concertos históricos na Liga Naval”, *Diário de Notícias* (2 de febrero de 1924), 3. Luís de Freitas Branco ya había subrayado la necesidad de que los artistas portugueses “escogieran” los motivos de su arte según su relación con la tradición; L. de Freitas Branco: “Música e instrumentos”, en *A Questão Ibérica*, 143.

cio de la misma idea de levantamiento nacional” (“ao serviço da mesma ideia de levantamento nacional”), Freitas Branco se congratula por el hecho de que el concierto hubiese tenido lugar en la Liga Naval Portuguesa, “en la misma sala donde se afirmó por primera vez en Portugal el sentido moderno del nacionalismo” (“na mesma sala onde se afirmou pela primeira vez em Portugal o sentido moderno do nacionalismo”), conforme a un “concepto moderno de tradicionalismo y de misión constructiva del artista dentro del organismo social” (“conceito moderno de tradicionalismo e de missão construtiva do artista dentro do organismo social”). Aquí Freitas Branco se refiere a una de las iniciativas del integralismo en su primera fase: la serie de conferencias pronunciadas a lo largo de 1915 en Lisboa, en el salón de la Liga Naval Portuguesa, que fueron publicadas en 1916 en un volumen colectivo titulado *A Questão Ibérica*. Presentadas como una reacción a la amenaza del expansionismo español, su objetivo común era demostrar, mediante la observación de los “denominados elementos clásicos de la nación” (“chamados elementos clássicos da nação”), que Portugal tenía tanta “individualidad” como Castilla. En ellas se defendió que el carácter latino de los portugueses estaba temperado por una serie de rasgos específicos —entre los cuales sobresalían el lirismo, el idealismo y el sentimentalismo¹⁰— que conformaban todas las manifestaciones de la cultura nacional.¹¹ Estas conferencias tuvieron un papel fundamental en la difusión pública del movimiento y también en la historia de las relaciones entre música, musicología y política en Portugal, ya que uno de los participantes fue precisamente Freitas Branco.¹² En su crítica al primer concierto del Renacimiento Musical el compositor se hace eco de los fundamentos ideológicos del integralismo publicados siete años antes, al subrayar las repercusiones creativas que debería tener este descubrimiento de la tradición: “Hasta ahora, cuando un compositor portugués, buscando su camino, estudiaba, sólo tenía a su disposición modelos clásicos extranjeros, porque no se hablaba de otros en Portugal”¹³. Este concierto había inaugurado una fase esperanzadora para la música en Portugal —“el período de las treguas, de la inconsciencia en relación a nuestra música acabó” (“o periodo das trevas, da inconsciência quanto à nossa música acabou”)— sacando, de una vez por todas, a los com-

10. A. Sardina: “O território e a raça”, en *A Questão Ibérica*, 69.

11. Para un análisis de los principales tópicos que conformaron el discurso integralista, puede verse P. Archer de Carvalho: *Nação e nacionalismo*, así como su “De Sardinha a Salazar, Revista de História das Ideias, 17 (1995).

12. Véase L. de Freitas Branco: “Música e instrumentos”, en *A Questão Ibérica*. Freitas Branco aplica los conceptos integralistas expuestos en las conferencias anteriores por António Sardinha e Hipólito Raposo a su visión de la historia de la música en Portugal.

13. “Até aqui, quando um compositor português procurando o seu caminho, estudava, não tinha senão modelos clássicos estrangeiros porque doutros não se falava em Portugal”.

positores portugueses de la situación en la que se encontraban antes de la revelación de las obras contenidas en el programa:

Su sensibilidad podía solicitar los medios técnicos adecuados a la expansión lírica, a la constante intensidad de emoción, pero como no podía saber que nuestros músicos del siglo XVII ya se distinguían de sus contemporáneos por esa inclinación especial, se esforzaba en adquirir las cualidades de construcción germánicas, de gracia y justa proporción francesas y otras igualmente adversas al carácter portugués, en vez de situarse ante el lenguaje musical de ahora como los contrapuntistas de la Escuela de Évora se situaron ante el lenguaje musical de su tiempo: como portugués, lo que en este caso equivale a decir con sinceridad, con originalidad.¹⁴

Pasados nueve años, en febrero de 1933, Ivo Cruz se presentó por primera vez en el Teatro de São Carlos dirigiendo música antigua portuguesa. Entre 1925 y 1931 había permanecido en Alemania, estudiando dirección de orquesta y musicología, por lo que sus actividades en Lisboa se redujeron bastante durante este periodo.¹⁵ La respuesta periodística a sus iniciativas concertísticas fue generalmente positiva y alentadora, haciendo que la única crítica negativa que recibió, en 1934, adquiriera una especial proyección. Nos referimos a la del compositor y director Rui Coelho (1892-1980), quien opinó nega-

14. “A sua sensibilidade podia reclamar os meios de técnica adequados à expansão lírica, à constante intensidade de emoção, mas como não podia saber que os nossos músicos do século XVII já se distinguiam dos seus contemporâneos por essa inclinação especial, esforçava-se por adquirir as qualidades de construção germánicas, de graça e justa proporção francesas e outras igualmente adversas ao feitio português, em vez de se colocar perante a linguagem musical de agora como os contrapontistas da escola de Évora se colocaram perante a linguagem musical do seu tempo: como português, o que neste caso equivale a dizer com sinceridade, com originalidade”.

15. Inmediatamente después de su regreso de Alemania, en 1931, Ivo Cruz, junto a Eduardo Libório, anunciaba en la revista de la asociación de estudiantes del conservatorio la creación de la asociación Cultural de Música, E. Libório e I. Cruz: “‘Cultural de Música’, seus fins”, *De Música*, 4 (1931). El proyecto fue criticado por el compositor F. Lopes-Graça en la influyente revista de tendencia republicana *Seara Nova*: “Panorama musical português XV”, *Seara Nova*, 253 (31 de junio de 1931), 203-207. El consejo de redacción de la revista se sumó a la crítica de su colaborador en el mismo número. Las intervenciones polémicas de Lopes-Graça proporcionan una perspectiva acerca de la validez del pasado musical português antagonica a la de Ivo Cruz, enraizada en el pensamiento laico y republicano defendido en las páginas de la revista *Seara Nova*. No obstante, al no haberse referido a conciertos en los que se presentase ese repertorio, han quedado fuera de los límites de este trabajo.

tivamente tanto acerca de las obras y su ejecución, como de las ideas que sustentaban programáticamente el concierto.¹⁶ Éstas consistían, en su opinión, en lo siguiente: “hacer un renacimiento musical trayendo hasta nosotros obras antiguas de los siglos pasados”, propósito que se había concretado en la presentación de “cosas muertas, sin raza, sin portuguesismo”.¹⁷ Así, para él, el concierto había sido una “interminable sucesión de Lentos” (“interminável sucessão de Lentos”) y el valor de las obras se correspondía con el que, aparentemente, había sido su destino: “entre ellas, aclara el programa, algunas fueron compradas en la «feira da ladra», hace cerca de tres años, por tres escudos y medio, ¡cosa que me creo!”.¹⁸ El tono sarcástico de esta frase se vuelve a encontrar en la conclusión: “En fin, es una pena ver tanto esfuerzo en un camino equivocado. ¿Dónde va a dar? ¿A un templo de arte? No. ¡A una caverna de trogloditas!”.¹⁹ Ivo Cruz entró en polémica con Rui Coelho respondiéndole en la revista *Fradrique*, cuya sección musical coordinaba. Como veremos a continuación, dio argumentos que nos pueden servir para recordar los fundamentos ideológicos de su programa y evaluar el efecto que tuvo la formación musicológica que adquirió durante su estancia en Alemania en la orientación del trabajo que desarrolló en Portugal.²⁰

En su contestación a Rui Coelho, Ivo Cruz comienza por afirmar que su proyecto, originado en los conciertos del *Renascimento Musical*, era, sobre

16. Había habido un enfrentamiento anterior entre Rui Coelho e Ivo Cruz, en tono bastante polémico y agresivo, motivado por el estreno moderno en Portugal de la *Pasión* según San Mateo de Bach, dirigida por Cruz; M. de Sampayo Ribeiro: *O Renascimento Musical*.

17. “fazer um renascimento musical trazendo até nós as obras antigas dos séculos passados”, “coisas mortas, sem raça, sem portuguesismo”; R. Coelho: “Música. Impressões. Teatro de São Carlos”, *Diário de Notícias* (30 de enero de 1934), 7.

18. “Entre elas, esclarece o programa, algumas ‘foram compradas na feira da ladra, há cerca de três anos, por três escudos e meio’, o que acredito!”. La “feira da ladra” —literalmente la “feria de la ladrona”— es un mercado callejero comparable al “rastro” madrileño. La frase entre comillas simples es una cita extraída por el autor de lo dicho por los organizadores del concierto.

19. “Enfim. É pena ver tanto esforço num caminho errado. Onde vai ele dar? A um templo de arte? Não. A uma caverna de trogloditas!”. Rui Coelho fue uno de los compositores que se batió por la relación entre modernismo y nacionalismo, lo que le aproximó hacia 1913 a los artistas agrupados en lo que habitualmente se denomina el primer modernismo portugués. Una de las obras ilustrativas de este proyecto es la *Sinfonía Camoniana* (1913), sobre texto de Teófilo Braga, que fue bastante mal recibida por la prensa de la época; véase T. Cascudo: “Nationalism and music in Portugal”, en *Romanticism and Nationalism in Music*.

20. Cruz frecuentó el curso de musicología impartido en la Universidad de Munich durante siete semestres, como alumno, entre otros, de Alfred Lorenz (especialista en Wagner y Bruckner) y Adolf Sandberger (especialista en música del siglo XVI y en los clásicos vieneses). Fue, como él mismo señala en sus memorias, probablemente el primer portugués que recibió este tipo de formación en Alemania. Véase I. Cruz, *O que fiz e o que não fiz*, 16.

todo, un “reflejo de las tendencias de la cultura europea”,²¹ ya que desde algunos años antes había florecido un notable interés por el descubrimiento de compositores “omitidos” por la musicología del siglo XIX.²² Así, expone la idea de que las historias de la música del romanticismo, “incompletas y sin espíritu crítico” (“incompletas e sem espírito crítico”), reducían “una larga y compleja evolución” (“uma longa e complexa evolução”) a un puñado de nombres. Además del trabajo específico de los musicólogos, destaca la importancia de otros factores que, conjuntamente, contribuyeron a echar luz sobre la obra de esos compositores olvidados: la actividad editorial (Breitkopf und Härtel, Peters, Schola Cantorum, Ricordi), la ejecución de algunas obras bajo la batuta de directores de renombre (Bruno Walter, Hans Knappertbusch) y la creación de asociaciones y festivales (“quintetos de violas antiguas” fundados en numerosas ciudades europeas, Festival de Berlín, la asociación de música antigua creada en Barcelona por Pau Casals y Lamotte de Grignon). Su principal referencia era, por supuesto, Alemania, donde había escuchado, entre otras obras antiguas recientemente recuperadas, una de las sinfonías de Johann Christian Bach, publicada por Peters en la edición de Fritz Stein y dirigida por Bruno Walter en Berlín en 1931. Stein²³ es aquí usado como autoridad, siendo citado como un defensor de la recuperación de “pequeñas obras maestras” justificada tanto por su interés histórico como por su capacidad renovadora del repertorio.

Además de proporcionar estas interesantes pistas acerca de los modelos que Ivo Cruz siguió en su trabajo de restauración de la música antigua portuguesa, el artículo pone en evidencia, tal como hemos adelantado, los fundamentos ideológicos de su proyecto, trazando una genealogía que se remonta a los pensadores del liberalismo portugués, del republicanismo y, por último del integralismo.²⁴ Para Ivo Cruz, todos estos movimientos habían sentido la misma necesidad de buscar en el pasado las fuentes en las que debían sumergir sus raíces. Consecuentemente, en el ámbito de la música, sin el conocimiento del “pasado”, de “nuestros clásicos” y de la “tradición musical” que ellos formaron, nunca se asistiría a un “verdadero progreso” y jamás se podría

21. “reflexo das tendências da cultura europeia”; I. Cruz: “Música: Resposta Serena”, *Fradique* 6 (8 de marzo de 1934), 2.

22. Para el estudio de las características de la historiografía musical portuguesa del siglo XIX, puede verse P. Ferreira de Castro: “O que fazer com o século XIX? Um olhar sobre a historiografia musical portuguesa”, *Revista Portuguesa de Musicologia*, 2 (1992).

23. Fritz Stein (1879-1961), musicólogo. Apoyó activamente el nazismo, véase P. Potter: *Most German of the arts*, 48-49.

24. La aceptación en Portugal del concepto de “cultura” como eje central de esa idea de nacionalismo ha sido analizada en R. Ramos: *A segunda fundação*. Véase también, del mismo autor, “A ciência do povo e as origens do estado cultural” en *Vozes do Povo*.

aspirar a la creación de una “escuela portuguesa”.²⁵ En el mismo texto, explicita las ideas que fundamentan su actividad, señalando, todavía, su contemporaneidad, su proyección en el futuro y sus implicaciones en la creación de una nueva nación, asociándose, sin citarlo, con el proyecto del Estado Novo: “La obra que hemos realizado tiene un triple objetivo: integrarnos en las tendencias musicales acentuadamente clásicas de nuestros días; preparar a través del conocimiento de nuestra tradición musical la escuela portuguesa de mañana y fortalecer la conciencia nacional, restituyendo a la Nación algunos de sus valores espirituales más notables”.²⁶ Precisamente, lo que veremos a continuación es la percepción que en aquel momento se tenía en las publicaciones musicológicas portuguesas de los “valores espirituales” asociados a los compositores “descubiertos” en los conciertos organizados gracias a la iniciativa de Ivo Cruz. Traeremos a colación una selección de las referencias a los compositores Duarte Lobo (c. 1565-1646) y Filipe de Magalhães (c. 1571-1652), por un lado, y João de Sousa Carvalho (1745-c. 1800), por otro, o, dicho de forma sumaria, a la música sacra que floreció en Portugal en los siglos XVI y XVII y a la música profana escrita en el siglo XVIII. Consideraremos, además, la figura de Joaquim Casimiro (1808-1862) quien, como autor de un Credo y de una sonata para piano a cuatro manos se transforma, en el contexto del repertorio que estamos abordando, en una especie de síntesis de las dos tendencias.²⁷

La musicología del renacimiento musical portugués

“Intensidad” y “modernismo de la expresión” (“intensidade”, “modernismo da expressão”) son las dos cualidades destacadas por Freitas Branco en el “Sanctus” de la misa *Brevis Oratio*, transcrito en el manual de ciencias musicales destinado al Conservatorio Nacional de Música de Lisboa que publicó en 1922 y cantado por la Sociedad Coral Duarte Lobo en 1929. Lo mismo es señalado a propósito de Filipe de Magalhães y D. João IV, cuya obra revela una marcada predilección por las “audacias armónicas” (“audácias harmónicas”).²⁸ Para Freitas Branco, en 1922, Duarte Lobo era el “mayor músico portugués”,²⁹

25. El propio autor enfatiza en cursiva los términos “progreso” y “escuela portuguesa”.

26. “A obra que realizamos visa uma tríplice finalidade: integrar-nos nas tendências musicais acentuadamente clássicas dos nossos dias; preparar pelo conhecimento da nossa tradição musical a escola portuguesa de amanhã e fortalecer a consciência nacional restituindo à Nação alguns dos seus valores espirituais mais notáveis”; I. Cruz: “Música: Resposta Serena”, *Fradique* 6 (8 de marzo de 1934), 3.

27. Se puede encontrar una lista de los compositores programados, así como la relación de las obras que fueron ejecutadas, en el Apéndice 2.

28. L. de Freitas Branco: *Elementos de Ciências Musicais*, 121.

29. *Idem*, 106.

opinión que matizó posteriormente, en 1929, al afirmar que era “el mayor compositor de la edad de oro de nuestra música, o sea, de los siglos XVI y XVII”.³⁰ Su importancia estaba relacionada con las cuestiones antes apuntadas: “Aunque escribí [...] obras con hasta tres coros y once voces, Duarte Lobo no transformó su estupenda técnica contrapuntística en un juego de seco virtuosismo. Al contrario, si en sus obras encontramos algún cerebralismo, rápidamente lo vemos emanciparse de efectos exteriores para servirse de esa técnica extraordinaria únicamente como medio de expresión”.³¹ La cuestión del modernismo de la expresión de los polifonistas portugueses —cualidad que para él estaba directamente relacionada con la influencia del cristianismo en la música³²— fue más tarde abordada por Freitas Branco, aunque bajo otro prisma. En 1929 discutió la modernidad de la denominada forma cíclica, aparecida en Portugal debido a la influencia de César Franck y patente en la obra del propio Freitas Branco. Es significativo que éste llegase entonces a afirmar que el procedimiento ya había sido usado por los polifonistas portugueses,³³ dando precisamente como ejemplo a Duarte Lobo y a Filipe de Magalhães y haciendo de ellos, por lo tanto, sus directos precursores.

Sampayo Ribeiro fue un gran defensor y divulgador de la música polifónica portuguesa, un interés nacido hacia 1915 que obedecía a su propósito de estudiar la música del pasado “no a partir de prejuicios o de lo que yo deseo que ella hubiera sido, sino para llegar a saber lo que fue y cómo lo fue, a par-

30. “o maior compositor da idade de ouro da nossa música, ou seja, dos séculos XVI e XVII”; L. de Freitas Branco: *A música em Portugal*, 12. Repárese en la transformación idealizada de aquel periodo, en un ejercicio retórico que hace posible colocar el discurso de Freitas Branco en la estela de una idea “monumental” de la historia, con raíces en la obra de Winckelmann. Para una discusión de esta cuestión en el ámbito de la música alemana, véase J. Garratt: *Palestrina and the German romantic imagination*.

31. “Embora tivesse escrito [...] obras até três coros e onze vozes, Duarte Lobo não fez da sua estupenda técnica de contrapontista um jogo de seca virtuosidade. Pelo contrário, se nas suas obras encontramos algum cerebralismo, depressa o vemos emancipar-se de efeitos exteriores para se servir dessa técnica extraordinária apenas como um meio de expressão”; L. de Freitas Branco: *Elementos de Ciências Musicais*, 109.

32. “O cristianismo considerando antes de tudo a alma, condenando os instintos materiais de que os pagãos tinham feito deuses, trouxe para a história um elemento que não podia senão favorecer o desenvolvimento da música, a espiritualidade”, concluyendo de esto que su efecto en el arte musical había sido “o desenvolvimento do poder expressivo e portanto a eflorescência admirável da sua melodia litúrgica a qual observando as leis de prosódia com rigor igual ao da música grega, atinge na sua grandeza simples e na sua emoção profunda, a perfeição clássica do canto a uma voz”, *Elementos de Ciências Musicais*, 81-82.

33. “[...] a verdade é que essa forma era correntemente empregada no período a capella pelos nossos compositores de música vocal nas missas e pelos autores de música instrumental nos tentos”, L. de Freitas Branco: *A música em Portugal*, 15.

tir de su examen y de la lectura y meditación de las reglas observadas por los autores, así como de las condiciones de los ambientes en los cuales vivieron y murieron”.³⁴ Así se entiende mejor su idea de que la “música peninsular de los siglos XV, XVI y XVII, pero, sobre todo, la de estos dos últimos siglos, así como la imaginaria, la pintura y artes afines, estaba impregnada de un misticismo ardiente, el mismo que abrasaba las almas de todos los que vivían aquí”.³⁵ A este “misticismo ardiente” se sumaba, en Portugal, el “lirismo congénito” de los portugueses. Subraya la esencialidad ibérica de la siguiente manera: “cuando en la Europa de más allá de los Pirineos ya imperaban el Renacimiento y el libre arbitrio, la mentalidad peninsular tenía todavía mucho de medieval. Allí lejos, los pueblos luchaban en luchas religiosas cruentas y feroces y para acá del Bidasoa había una unidad perfecta, diligente y celosamente defendida” aquí la religión “era cada vez más exaltada, porque fue, verdaderamente, la causa mater de la edad áurea peninsular”.³⁶ Para dar más peso a esta idea de la primacía de la expresión del sentir cristiano, Sampayo Ribeiro cita a Albert Soubiès y Henri Collet,³⁷ por lo que podríamos pensar en una especie de importación de una lectura de la música ibérica moldeada conforme a los códigos del exotismo. Aceptando, además, la interpretación de Menéndez y Pelayo, expuesta en su *Historia de las Ideas Estéticas en España*, Sampayo Ribeiro presenta los tratados teóricos ibéricos de los siglos XV y XVI como fuente documental a partir de la cual es posible defender que las com-

34. “não a partir de juízos feitos ou do que eu desejo que ela tivesse sido, mas em ordem a chegar a saber o que foi e como o foi, a partir do seu exame e da leitura e da meditação das regras observadas pelos autores e também das condições dos ambientes em que eles se criaram e morreram”; M. de Sampayo Ribeiro: “O estilo expressivo, raiz da música polifónica portuguesa”, *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*, 6:3-4 (1942), 8.

35. “música peninsular de Quatrocentos, de Quinhentos e de Seiscentos, mas, sobretudo, a dos dois últimos séculos, como, aliás, a imaginária, a pintura e artes correlativas, era impregnada de misticismo ardente, o mesmo que abrasava as almas de quantos por cá viviam”; idem, 9.

36. “quando na Europa transpirenaica já imperavam o Renascimento e o livre arbítrio, a mentalidade peninsular ainda tinha muito de medieval. Lá longe, os povos digladiavam-se em lutas religiosas cruentas e ferozes e para cá do Bidasoa havia unidade perfeita, diligente e zelosamente defendida”, “era cada vez mais exaltada, porque fora, em verdade, a causa mater da idade aurea peninsular”; idem, 13.

37. Soubiès resume de la siguiente manera la cuestión: “Avec le XVe siècle, la lumière se lève. Ce a qui nous allons assister, durant environ deux cent ans, c’est à un développement très touffu, très nourri, de l’art conçu et traité sous la forme religieuse, Il se passe ici quelque chose de non identique, sans doute, mais de parallèle à ce qui se produit en Espagne. En Portugal aussi nous trouvons le culte de la règle austère, coexistant avec l’usage d’un genre plus libre et plus populaire, le villancico”, A. Soubiès: *Histoire de la musique portugaise*, 9. La referencia a Henri Collet puede deberse a su estudio *Le mysticisme musicale espagnol au XVIe siècle*, publicado en 1913.

posiciones de esa época se basaban en el principio, por un lado, de la composición como “expresión filosófica” (“expressão filosófica”) y, por otro lado, de la “conformidad íntima entre la letra y el tono” (“conformidade íntima entre a letra e o tom”).³⁸

La influencia de Freitas Branco fue suficientemente notada, tanto por Mário de Sampaio Ribeiro como por Ivo Cruz, en lo que se refiere a la valoración de la música vocal de los siglos XVI y XVII. Sin embargo, les debemos a ellos la rehabilitación del siglo XVIII musical portugués.³⁹ Sampaio Ribeiro se dedicó sobre todo a la música sacra de esta época, representada por Francisco António de Almeida, “el mayor músico portugués de la primera mitad del siglo XVIII y el único representante del estilo barroco (puro) entre nosotros”⁴⁰, comparable, en su opinión, a Haendel y Bach. Al contrario, Ivo Cruz mostró una especial predilección por los autores de música profana, o sea, por los compositores de música instrumental y operística. En esto parece seguir, además de a Luís de Freitas Branco —en lo que se refiere a los compositores de tocatas y sonatas, que, según este último, constituían “sobre todo las de Seixas, bellos ejemplos del estilo clásico del siglo XVIII, y bien merecían las honras de una edición moderna”⁴¹— a Ernesto Vieira, de quien llegó a ser alumno en 1913 en la Escola Académica de Lisboa. Vieira fue uno de los primeros autores que evaluaron de forma positiva la obra de Sousa Carvalho, al contrario de Freitas Branco quien lo trata en sus escritos con bastante superficialidad, acusando además a sus alumnos de “una negligencia, un bastardar-

38. Idem, 16.

39. Por ejemplo, en el Festival de Música Coral Portuguesa de 1934 fue incluida una “Advertencia”, firmada por Sampaio Ribeiro, en la que se afirma lo siguiente: “Em Portugal, até agora, esses trabalhos [musicológicos] quase não saíram do âmbito do inventário. Graças, principalmente, a Luís de Freitas Branco, já hoje não há dúvidas que os compositores portugueses dos séculos XVI e XVII estiveram à altura dos seus émulos estrangeiros, embora as suas obras continuem a permanecer no quase total desconhecimento do público. Nas minhas buscas, cheguei à conclusão que também nos três primeiros quartéis do século de setecientos os principais compositores portugueses não deviam temer confrontos alheios. Mas, não me contentando com inventariar as obras mais notáveis, busquei como ressucitá-las”.

40. “o maior músico português da primeira metade do século XVIII e o único representante do estilo barroco (puro) entre nós”; M. de Sampaio Ribeiro: *A música em Portugal nos séculos XVIII e XIX*, 27.

41. “sobretudo as de Seixas, belos exemplos do estilo clássico do século XVIII, e bem mereciam as honras de uma edição moderna”; L. de Freitas Branco: *A música em Portugal*, 18. Carlos de Seixas, el “Scarlatti português”, era, en su opinión, autor de sonatas “de um nobre estilo e forma ditématica, [anunciam] já a forma sonata moderna” (p. 18). Según el, ni las obras de Seixas, ni las de Francisco Xavier Baptista, “por serem mais antigos” (p. 19), reflejaron las trivialidades manifiestas en las composiciones de los alumnos de Sousa Carvalho.

miento del gusto musical, que, salvo algunas excepciones, tan raras cuanto honrosas, se fue agravando hasta después de mediados del siglo XIX”.⁴² Aunque Vieira ya conocía y había comentado en su Diccionario biographico de músicos portugueses, publicado en 1900, la partitura de *O Amor Industrial*, según la prensa portuguesa fue Ivo Cruz quien descubrió su “alma”. La comparación de la obra con óperas mozartianas le había hecho llegar a la conclusión de que el compositor portugués era un “precursor” del salzburgués, precisamente en los aspectos en los que no tenía “ningún contacto con los italianos”, o sea, en el cuidado de la orquestación y en la armonía y profundidad psicológica de los personajes. En una entrevista publicada en 1932, fundamenta su método y sus conclusiones en una concepción específica de la musicología:

La musicología moderna parte del principio de que la evolución general de la música fue hecha sin transiciones bruscas, o mejor, sin quiebra de continuidad. Hoy es un hecho aceptado que esos grandes genios son el resumen de una serie de esfuerzos realizados en un período de preparación más o menos largo. José [sic] Sousa Carvalho es, pues, un precursor del más alto interés y raro valor, que, por su magnífica técnica, modernismo de procesos, elevado nivel de clasicismo y riqueza de invención pertenece a aquel grupo de compositores que adivinaron la modalidad alemana de la ópera bufa y que preparó Mozart.⁴³

Por su parte, Sampayo Ribeiro afirmó en los años 30 que Sousa Carvalho había sido el “mejor músico que tuvimos en la segunda mitad del siglo XVIII

42. “uma negligência de estilo, um abastardamento do gosto musical, que, salvo excepções tam raras quanto honrosas, não faz senão agravar-se até para além de meados do século XIX”; L. de Freitas Branco: *A música em Portugal*, 17.

43. “A musicologia moderna parte do princípio de que a evolução geral da música foi feita sem transições bruscas, ou melhor, sem quebra de continuidade. Hoje é facto assente que esses grandes génios são resumo duma série de esforços feitos num periodo de preparação mais ou menos longo. José [sic] Sousa Carvalho é, pois, um precursor do mais alto interesse e raro valor, que, pela magnífica técnica, modernismo de processos, elevado nível de classicismo e riqueza de invenção pertence àquele grupo de compositores que adivinharam a modalidade alemã da ópera bufa e que preparou Mozart”; en “*O amor industrial*”: vamos ouvir em breve uma ópera do século XVIII”, 5. Una vez más, debemos referir la posición crítica asumida por Lopes-Graça ante lo que él denominó satíricamente demagogia “euterponacionalista”; véase “Um precursor português de Mozart, o Nuno Gonçalves da Música Portuguesa, ou o lunatismo musical nacionalheiro”, Seara Nova, 306 (1932). La obra fue finalmente presentada, traducida al portugués, en 1942.

y que, sin duda, fue uno de los mejores que el mundo entonces poseyó”.⁴⁴ En su opinión, sus páginas conservaban la misma frescura que tenían el día de su composición, siendo este comentario especialmente interesante por que le sirve como argumento para aproximarlas a la categoría de “obras eternas” y, además, para comparar el genio de su autor al de Mozart, del que, también en su opinión, Sousa Carvalho sería un precursor.

Por último, la inclusión de las obras de Joaquim Casimiro en el repertorio de estos conciertos tiene un especial significado cuando se piensa que, tal como Vieira señaló en su Diccionario, fue uno de los compositores que, en Portugal, reflejaron en su obra la recuperación palestriniana, de moda en el siglo XIX.⁴⁵ Freitas Branco enseñaba en el Conservatorio de Lisboa que su música se caracterizaba “infelizmente, por el más detestable gusto musical, de lo cual no se resiente poco la obra de este artista, por lo demás lleno de talento”.⁴⁶ Es, por lo tanto, significativa la explicación que Sampayo Ribeiro daba a esta opinión acerca del compositor: “La moderna musicología portuguesa (aparte de Lambertini), toda ella formada siguiendo las teorías germánicas, considera injustamente este maestro lo peor posible”.⁴⁷ Para él, Casimiro fue un lírico, lo que, en términos integralistas, era un gran elogio: “Bajo el prisma nacional, sin embargo, esa es la mayor cualidad que podía tener. Decir lirismo equivale a decir portuguesismo. [...] Bajo la luz nacionalista el defecto que apuntan al célebre compositor es una cualidad congénita de la raza y tal vez aquélla que más la individualiza. Es ésa la cualidad que hizo que se notabilizaran Filipe de Magalhães, Diogo Dias Melgaz, Francisco António de

44. “melhor músico que tivemos na segunda metade do século XVIII e que, sem dúvida, foi dos melhores que o mundo possuiu então”; M. de Sampayo Ribeiro: *A música em Portugal nos séculos XVIII e XIX*, 36.

45. E. Vieira: “Casimiro Junior, Joaquim”, en *Diccionario biographico de musicos portugueses*, vol. 1, 260. El Credo de Casimiro es así descrito en la obra citada: “O contraponto dos antigos mestres da Renascença é aplicado aqui com suma destreza, tornado mais vivamente colorido com as modulações da tonalidade moderna”. Para una introducción a la recepción palestriniana en el siglo XIX, véase R. Tibaldi (ed.): *La recezione di Palestrina in Europa fino all'Ottocento* y J. Garratt: *Palestrina and the german romantic imagination*.

46. “infelizmente, pelo mais detestável gosto musical, do que não pouco se ressentia a obra deste artista, aliás cheio de talento”; L. de Freitas Branco: *Elementos de Ciências Musicais*, 184.

47. “A moderna musicologia portuguesa (Lambertini à parte), toda informada ao sabor das teorias germánicas, considera este mestre injustamente como o pior que pode haver”; M. de Sampayo Ribeiro: *A música em Portugal nos séculos XVIII e XIX*, 101. Véase M. C. de Brito: “Historiografia musical e historiografia da música portuguesa”, en *Estudos de história da música em Portugal*, 28-29, para una visión crítica de la distorsión causada por la aplicación del canon musical germánico —identificado sobre todo con el sinfonismo— en el estudio de la historia de la música en Portugal y en España.

Almeida e João de Sousa Carvalho, los cuatro músicos portugueses más portugueses que tuvimos”.⁴⁸ Posteriormente, destacaría su condición de músico “innato”, a quien la música salía como “agua de manantial”.⁴⁹ Paradójicamente, esta espontaneidad fue corregida por Sampayo Ribeiro, quien no tuvo ningún inconveniente en modificar, para el Festival de Música Coral Portuguesa de 1934,⁵⁰ el Credo de Joaquim Casimiro, sustituyendo además varios fragmentos por otros extraídos de los Oficios de Quarta-Feira das Trevas, del mismo compositor. La conclusión del texto que Sampayo Ribeiro escribió para el programa del concierto, en el cual explica resumidamente en qué consistió su revisión de la obra, puede ser sorprendente: “Puede haber quien discorde de mi criterio. El Credo, sin embargo, como obra de arte quedó mejor así”.⁵¹ Los modelos que siguió en su reorquestación fueron Respighi, D’Indy y Malipiero.⁵²

Un renacimiento nacionalista con varios significados

Como hemos visto, los músicos relacionados con el Integralismo Lusitano que se empeñaron en la recuperación del pasado musical portugués construyeron sus imágenes de la tradición con algunos argumentos comunes, entre los cuales se destaca la consideración de ese concepto como la sustancia de

48. “Sob o prisma nacional, porém, essa é a maior qualidade que ele podia ter. Dizer lirismo equivale a dizer portuguesismo. [...] À luz nacionalista o defeito que apontam ao célebre compositor é qualidade congénita da raça e talvez aquela que mais a individua. É essa a qualidade que fez notabilizar Filipe de Magalhães, Diogo Dias Melgaz, Francisco António de Almeida e João de Sousa Carvalho, os quatro músicos portugueses mais portugueses que tivemos”; M. de Sampayo Ribeiro: *A música em Portugal nos séculos XVIII e XIX*, 102.

49. M. de Sampayo Ribeiro: “Joaquim Casimiro Junior”, *Arte musical*, 18 (1962), 1. El mismo tipo de elogio se encuentra en sus apreciaciones de la música de Seixas: “A impressão que colhe a música de Seixas é que ela lhe brotava em cachão, não lhe dando sequer tempo para a rever”, *A música em Portugal nos séculos XVIII e XIX*, 69. Su opinión era, por lo tanto, una especie de traducción positiva de lo que ya había sido detectado por Vieira.

50. Se puede deducir que el proyecto de hacer cantar esta obra databa de 1924, por lo que se debería atribuir la idea, una vez más, a Ivo Cruz: “Seguiu-se na segunda parte a bela Sonata a quatro mãos, em três andamentos, de Joaquim Casimiro, de quem brevemente devemos ouvir os soberbos Ofícios da Quarta-feira de Trevas, um dos mais legítimos monumentos da música nacional”; A. de Moraes: “Música. Os concertos históricos de música portuguesa”, *Novidades* (2 de febrero de 1924), 4.

51. “Pode haver quem discorde do meu critério. O Credo, porém, como obra de arte ficou melhor assim”. También el *Tantum Ergo* de Seixas, cantado en el mismo concierto, fue revisado por él; M. de Sampayo Ribeiro: *A música em Portugal nos séculos XVIII e XIX*, 70.

52. “Realiza-se hoje o 1º dos 12 concertos de música portuguesa coral promovidos pela Orquestra de Câmara de Lisboa. Entrevista com o distinto musicólogo Sampayo Ribeiro”, *A Voz* (27 de enero de 1934), 1.

la cultura de una nación —que al descubrirse justificaba su igualdad frente a otros países occidentales— y como factor fecundador y necesario de la actividad “espiritual” presente. Es más, fueron los “valores espirituales” asociados al repertorio de los siglos pasados los que, en última instancia, constituyeron el auténtico motivo de la recuperación de la música antigua portuguesa en los años en causa. Sin embargo, la confrontación de sus discursos —expuestos en páginas de crítica periodística, en textos “musicológicos” y, también, en la elección de obras para transformarlas en canon, en el caso de Freitas Branco, o en repertorio, en los casos de Sampayo Ribeiro e Ivo Cruz— nos lleva a constatar las diferencias existentes entre ellos, correspondientes a estrategias divergentes que se amalgamaron en los años abordados en este trabajo, pero que los llevarían posteriormente por caminos individualizados.

Para Freitas Branco, el descubrimiento de una edad de oro de la música portuguesa se fundamentaba en argumentos útiles para su trabajo como compositor. La modernidad que encontró en la música producida en las épocas por él privilegiadas es un indicio suficiente de lo que fue dicho. Sin embargo, en la imagen del pasado idealizada por Freitas Branco, se detectan también elementos que sólo se evidencian si adoptamos una perspectiva más ideológica. El individualismo renacentista, siguiendo las tesis de Jakob Buckhardt, era en su relato el responsable por las principales formas musicales modernas, todas ellas italianas. En consecuencia, la condena del italianismo presente en los textos de Freitas Branco es inseparable de su nostalgia por la edad de oro de la historia de la música portuguesa, o sea por la época de la polifonía, cuya modernidad expresiva y técnica había sido el resultado de la influencia del cristianismo. Llegados a este punto, es natural referir a continuación la figura de Sampayo Ribeiro, para quien la música coral era entendida como una metáfora de su propia concepción de lo que debía ser la sociedad. Su nostalgia por un pasado comunitarista, aunque jerarquizado, y, sobre todo, cristiano se oponía al materialismo y al individualismo que —tal como puso de manifiesto en muchos de sus escritos— constituían, en su opinión, las peores lacras de la época que le había tocado vivir. En el fondo, su propósito al recuperar la música antigua portuguesa correspondía a una especie de “pedagogía social”, desarrollada también en sus múltiples conferencias y colaboraciones periodísticas. Todavía, es de destacar su preocupación por subrayar aquellas características que marcaban las cualidades poéticas de estas obras conforme el ideal estético del integralismo: por un lado, el lirismo y, por otro lado, la pureza y espontaneidad que se esperaba de los artistas primitivos.

Por último, Ivo Cruz fue el más preocupado de los tres por el establecimiento de una red de organizaciones de producción musical en la cual la música antigua ocuparía su debido lugar, aunque de forma no exclusiva. Desde el punto de vista productivo, y aquí la responsabilidad y el mérito han

de serle enteramente atribuidos, debe ser constatada la adaptación de sus proyectos a las circunstancias políticas del momento, siendo reveladores del cambio sustancial que supuso la instauración del Estado Novo en las prácticas musicales lisboetas, sobre todo en lo que se refiere a la nítida distinción entre los acontecimientos producidos en espacios de gestión privada (la Liga Naval Portuguesa, el Teatro do Ginásio) anteriores a 1933 y la tentativa de un modelo, por así decirlo, mixto de producción, en el que el Estado apoyaba determinadas iniciativas de carácter privado. Éste es el caso de los conciertos conjuntos de la Sociedad Coral Duarte Lobo y la Orquesta de Cámara de Lisboa en el Teatro de São Carlos. Es significativa su preferencia por las obras que mejor podrían circular en circuitos de producción fuertemente institucionalizada, particularmente los ligados a tres tipos de repertorio destinados a salas públicas de concierto y no religiosos: el pianístico, el operístico y el orquestal. Se plantea la cuestión de hasta qué punto su faceta de intérprete, y la necesidad de promoverse como tal, se superpuso a otras de las que conforman su sólida personalidad artística. Podemos aventurar que, en un contexto más denso y profesionalizado desde el punto de vista musical que el portugués, su éxito como pianista y como director de orquesta hubiera podido estar directamente relacionado con las novedades contenidas en el repertorio que era capaz de ofrecer. Algunas de sus elecciones fueron orientadas por lo que había sido escrito anteriormente en publicaciones de carácter musicológico, aunque le debe ser atribuido el “descubrimiento” de Carlos de Seixas y, en general, de la música para instrumentos de tecla del siglo XVIII.

Apéndice 1.

Cronología de los conciertos organizados por Ivo Cruz entre 1924 y 1934 en los que fue programada música antigua portuguesa. Todos tuvieron lugar en Lisboa, a no ser que se indique otra cosa.

- 1924, 24 de enero Liga Naval Portuguesa. Renascimento Musical, primer concierto histórico. Arminda Correia (soprano), António do Canto Brandão (tenor), António São Paio de Melo (bajo), Ivo Cruz y Evaristo Campos Coelho (piano).
- 1929, 16 de enero Teatro do Ginásio. Concertos Fão. Sociedad Coral Duarte Lobo.
- 1932, 26 de junio Cascais, Museu dos Condes de Castro Guimarães. “Uma hora de música”. Ivo Cruz (piano), Mário de Sampayo Ribeiro (órgano).
- 1933, 12 de febrero Teatro de São Carlos. Santiago Kastner (clave), orquesta no identificada, Ivo Cruz (director).
- 1933, 24 de abril Teatro de São Carlos. Concierto de presentación de la Orquesta de Cámara de Lisboa. Arminda Correia (soprano), Orquesta de Cámara de Lisboa, Ivo Cruz (director).
- 1933, 11 de mayo Parque Eduardo VII. Concierto benéfico. Arminda Correia (soprano), Orquesta de Cámara de Lisboa, Ivo Cruz (director).
- 1933, 28 de mayo Teatro de São Carlos. “Récita de gala comemorativa do 7º aniversário do 28 de Maio”.⁵³ Arminda Correia (soprano), Orquesta de Cámara de Lisboa, Ivo Cruz (director).
- 1933, 29 de mayo Teatro de São Carlos. Orquesta de Cámara de Lisboa, Ivo Cruz (director).
- 1934, 27 de enero Teatro de São Carlos. “Festival de Música Coral Portuguesa”, patrocinado por el Secretariado de Propaganda Nacional (creado por el Estado Novo) y el Ayuntamiento de Lisboa (Cámara Municipal de Lisboa). Elsa Penchi (soprano), Maria Luisa Lisboa (contralto), José Rosa (tenor), Mario Mota Pereira (bajo), Santiago Kastner (clave), Sociedad Coral Duarte Lobo, Orquesta de Cámara de Lisboa, Ivo Cruz (director), Mário de Sampayo Ribeiro (musicólogo, director del coro).
- 1934, 19 de junio Teatro do Ginásio. “9º Espectáculo gratuito para o povo” organizado por el Secretariado de Propaganda Nacional. Arminda Correia (soprano), Orquesta de Cámara de Lisboa, Ivo Cruz (director).
- 1934, 31 de agosto Cascais, Museu dos Condes de Castro Guimarães. “Concerto de Música Portuguesa”. Arminda Correia (soprano), Ivo Cruz (piano), Mário de Sampayo Ribeiro (órgano).

53. El concierto conmemoró el aniversario del golpe de Estado del 28 de mayo de 1926, que instauró una dictadura militar en el país. Oliveira de Salazar participó en el gobierno militar como Ministro de Finanzas.

Apéndice 2.

Compositores y obras antiguas portuguesas tocadas en primera audición moderna gracias a la iniciativa de Ivo Cruz y Mário de Sampaio Ribeiro. Se han considerado como límites cronológicos el primero de los conciertos históricos del Renascimento Musical (24.1.1924) y el último concierto antes del cierre por obras del Teatro de São Carlos (27.1.1934). Se han intentado localizar las fuentes probables donde las obras interpretadas fueron encontradas, incluyendo en esta categoría y para este efecto algunas ediciones modernas.⁵⁴

Almeida, Francisco António de (fechas desconocidas, actividad en torno a 1722–1752)
Justus ut palma. Estreno moderno: 27.1.1934. Fuente: P-Lf.

Baptista, Francisco Xavier (?-1797)

Tocata. Estreno moderno: 24.1.1924. Fuente: P-Ln. Existen dos tocatas con esta mención de autoría: MM 338, fol. 3v-4 (en Mi bemol Mayor) y MM 337, fol 29-30v (en Fa Mayor). Están incluidas en dos volúmenes encuadrados en el último cuarto del siglo XVIII.

Bomtempo, João Domingos (1775-1842)

Fantasia op. 14. Estreno moderno: 24.1.1924. Fuente: P-Ln (Fondo Ernesto Vieira, B. A. 9186 V).

Casimiro, Joaquim (1808-1862)

Sonata a cuatro manos. Estreno moderno: 24.1.1924. Fuente: P-Ln (Fondo Ernesto Vieira, MM 44/15).

Credo y fragmentos de los Oficios de Quarta Feira Sancta. Estreno moderno: 27.1.1934. Fuente: P-Ln (Fondo Ernesto Vieira: Credo nº 2 MM 46/2 o Credo a 4 vv MM 47/72 y MM 54).

Coelho, Manuel Rodrigues (1555-1635)

Tento em ré (probablemente el primer Tento do primeiro tom de Flores de Música). Estreno moderno: 24.1.1924. Fuente: Flores de Música, que era entonces saludada como la más antigua obra de música instrumental impresa en Portugal (Freitas Branco: Elementos de ciencias musicais, 129). Además de haber podido consultar las ediciones conservadas en P-Ln y P-La, Ivo Cruz poseía un ejemplar propio (P-Ln, CIC 95V).

54. La localización de las fuentes actualmente conservadas en el Centro de Estudios Musicológicos de la Biblioteca Nacional de Lisboa hubiera sido imposible sin la ayuda de su responsable, Catarina Latino, a quien agradezco mucho su amabilidad. Una primera lista de las obras dadas en primera audición moderna gracias a la iniciativa de Ivo Cruz se puede encontrar en I. Cruz: "O Renascimento Musical", en Documentos para a História da Música Portuguesa.

Góis, Damião de (1502-1574)

In die tribulationis mea. Estreno moderno: 26.6.1932. Fuente: D-Bds, RISM 1560². Sampaio Ribeiro reprodujo el frontispicio de dos de las antologías de motetes en “Damião de Goes na Livraria Real da Música”, *Trabalhos da Associação dos Arqueólogos Portugueses*, 1 (1936).

João IV (1604-1656)

Crux Fidelis. Estreno moderno: 16.1.1929. Había sido cantado en París en 1867 (Júlio Eduardo dos Santos: *A polifonia clássica portuguesa*, 119). Fuente: Branco (Lisboa, 1916), aunque el motete tuvo sucesivas ediciones francesas entre 1869 y 1902. Es de atribución dudosa.

Lobo, Duarte (c. 1565-1646)

“Sanctus” de la misa Brevis Oratio. Estreno moderno: 16.1.1929. Fuente: La misa está incluida en el *Liber secundus missarum* (Amberes, 1639), pero Freitas Branco, en los *Elementos de ciencias musicais*, refiere que no conoce ningún ejemplar del mismo, por lo que no ha sido posible identificar la fuente a partir de la cual la pieza fue transcrita para el concierto.

Magalhães, Filipe de (c. 1571-1652)

“Agnus Dei” de la misa O Soberana Lux. Estreno moderno: 16.1.1929. Fuente: Branco (1922).

Melgaz, Diogo Dias (1638-1700)

Honora Patrem e Matrem. Estreno moderno: 26.6.1932. Fuente: P-Lf (y P-Evc).

Santos, Luciano Xavier dos (1734-1808)

Il Re Pastore (aria). Estreno moderno: 24.4.1933. Fuente: P-La (48-III-11 a 13).

Seixas, Carlos de (1704-1742)

Abertura. Estreno moderno: 29.5.1933. Fuente: P-La (48-I-219).

Concerto para cravo e orquestra. Estreno moderno: 1933.02.12. Fuente: P-La.

Tantum Ergo. Estreno moderno: 27.1.1934. Fuente: P-Lf.

Tocata. Estreno moderno: 24.1.1924. Fuente: no identificada. Probablemente fue escogida entre las contenidas en el volumen de música manuscrita que formó parte de la colección privada de Ivo Cruz (P-Ln, CIC110).

Tocata. Estreno moderno: 26.6.1932. Fuente: no identificada. No ha sido posible saber si se trata de la anterior. Probablemente fue escogida entre las contenidas en el volumen de música manuscrita que formó parte de la colección privada de Ivo Cruz (P-Ln, CIC110).

Sousa Carvalho, João de (1745-c. 1799)

Missa Pastoral. Estreno moderno: 27.1.1934. Fuente: P-Ln (descrita en C. Santos Luís: *João de Sousa Carvalho: catálogo comentado das obras existentes nos principais arquivos e bibliotecas de Portugal*, tesis de maestrado, Universidade de Coimbra, 1992).

Tocata em fa ("Andante"). Estreno moderno: 24.1.1924. Fuente: P-Ln (Fondo Ernesto Vieira, MM 321//1). El "Andante" es de atribución dudosa.

O amor industrioso (obertura y arias traducidas al portugués). Estreno moderno: 12.2.1933 y 24.4.1933, respectivamente. Fuente: P-La. Descrita por Ernesto Vieira en su Diccionario biographico de músicos portugueses.

Teixeira, António (1707-m. 1769)

Veni, Domine. Estreno moderno: 27.1.1934. Fuente: P-Lf.