

Música española fuera de España:

Olallo Morales (1874-1957)



Francisco J. Giménez Rodríguez

Ilustración de Portada:

Zelmica y Olallo Morales en un retrato en Marstrand. Temporada Real, 1893.

*Para Ana,
que es el Mar
de mis olas*

Agradecimientos

Este estudio ha sido posible gracias a la colaboración de diversos centros de investigación, como el Centro de Documentación Musical de Andalucía, el Archivo Manuel de Falla, Kungliga Biblioteket (Estocolmo), Statens Musikbibliotek (Estocolmo), así como numerosas bibliotecas de Universidades suecas. También ha recibido la ayuda de diversas instituciones, como la Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas del Ministerio de Asuntos Exteriores, Kungliga Musikaliska Akademien (Estocolmo) y el Departamento de Cultura de la Embajada española en Estocolmo.

Sin embargo, las colaboraciones más valiosas han venido de personas que se han tomado un especial interés en este proyecto: Mona y Christer Morales, hijos del músico, que han ofrecido con ilusión toda la documentación que poseían; M^a del Mar Cruz, que ha aportado con gran atención datos, documentos gráficos y sonoros de su familia; Francisco Moya, que realizó la edición musical y solucionó problemas informáticos; Hans Åstrand, Secretario de la KMA, maravilloso guía en el panorama musical sueco; y muy especialmente el Dr. Antonio Martín Moreno, al que agradezco la propuesta de este apasionante tema, así como su certera dirección y estímulo constante.

Por último, creo que este estudio hubiera sido imposible sin el apoyo de mis padres, sin la infinita ayuda de mis maestros Javier Herreros y Ramona Herrero y sin la existencia y el amor de mis hijos y de mi mujer, Ana, *que es el Mar de mis olas*, a la que dedico este trabajo.

Introducción

El enfoque de este estudio está motivado por la elección como tema de investigación del músico almeriense de nacimiento Olallo Morales (1874-1957) que, entre otras actividades, compone una serie de obras de claro referente español en Suecia. Al intentar profundizar en el contexto adecuado para enclavar la producción de Morales, se constata la inexistencia de un criterio homogéneo en la escasa historiografía musical que lo trata, incluyéndolo entre los compositores de la misma generación o del mismo origen geográfico, ya sea en Suecia o en España. No obstante, la peculiaridad de su trayectoria biográfica y de su obra musical plantea la necesidad de definir un contexto específico que arroje luz sobre su propia concepción y asimilación de la música española, pues ésta difiere significativamente de los planteamientos estéticos vigentes en España durante el mismo período.

Probablemente, el conocimiento de la música española adquirido por Morales, deriva de la imagen de España y de su música que se había venido configurando desde hacía varios siglos, fundamentalmente en el resto de Europa. La existencia de este fenómeno, que denominamos con el amplio título de *Música española fuera de España*, ya había sido puesta de manifiesto por Adolfo Salazar en *El siglo romántico* (1936) al tratar la fascinación del romanticismo europeo por España, y más recientemente por Francisco Calvo Serraller en *La imagen romántica de España* (1995), cuando afirma que en las primeras décadas del siglo XIX “una verdadera hispanofilia recorre Europa”. En el plano musical, la relevancia de la imagen de España en otros países ha sido reivindicada únicamente en algunos artículos divulgativos de Federico Sopena, entre ellos el que aparece en el catálogo de la exposición *La imagen romántica de España* (1981), en el que reconoce la existencia de “dos historias paralelas de la música española”. Por tanto, parece necesario establecer una perspectiva distinta para estudiar los fenómenos derivados de esa imagen de la música española fuera de España.

La complejidad del tema aumenta considerablemente, si tenemos en cuenta la escasez y el carácter de la bibliografía sobre el mismo. No existen fuentes bibliográficas específicas sobre la imagen de la música española fuera de España, pues los protagonistas de este proceso son personajes completamente olvidados en la actualidad, debido a que su “doble nacionalidad” los hace escapar de los

intereses de la investigación musicológica de su país de “origen” y de su país de “adopción”. Todo lo más que encontramos son breves trabajos recientes que abordan algún aspecto puntual que nos interesa tratar, como la influencia de la música española en algún país o compositor, la difusión de la música de determinado autor español en un país concreto, los hallazgos puntuales sobre la música de ciertos autores fuera de España, o la imagen de España en determinadas obras literarias. Junto a estos trabajos, una fuente importante para nuestro estudio han sido las obras de autores extranjeros que tratan la historia de la música española, pues representan la vertiente historiográfica de la música española vista a través del prisma de otros países. Por tanto, hemos prestado especial atención a las obras de Jean-Aubry, Henri Collet, Gilbert Chase y Rafael Mitjana (ésta última escrita y publicada fuera de España), así como a las obras de autores extranjeros sobre personajes estrechamente relacionados con España, pues nos interesa analizar la imagen de la música española que se difunde en otros países. Esta bibliografía ha sido completada con algunos estudios españoles, especialmente sobre el siglo XIX, que prestan atención a la imagen de España en Europa, y también se han consultado los escritos sobre el tema de los propios músicos de la época.

La heterogeneidad de las fuentes, primarias y secundarias, con sensibles diferencias cronológicas, dificulta en ocasiones el enfoque de este estudio, que no es posible mantener unitario en todo momento. Asimismo, esta heterogeneidad hace confusos los límites de la perspectiva que pretendemos trazar. El perfil conceptual de la imagen de la música española en otros países no es claro, ni, por tanto, de fácil aislamiento. Así, esta investigación se centra en la imagen romántica de España y sus consecuencias musicales, que cristalizan en el último cuarto del siglo XIX y se prolongan hasta las primeras décadas del siglo XX, período en el que desarrolla su actividad compositiva Olallo Morales. Nuestra intención, por tanto, es realizar un primer análisis de los factores que determinan la presencia y creación de la música española fuera de España, sin pretensiones enciclopédicas de exhaustividad, para situar en el contexto apropiado nuestra investigación sobre el perfil biográfico, la actividad profesional y la obra musical de Olallo Morales.

Al iniciar nuestro estudio, nos cuestionamos los criterios de pertenencia a la historia de la música española de un compositor de origen español que desarrolla toda su actividad formativa y creativa en Suecia. Probablemente, éste es uno de los casos que pone en tela de juicio la definición y los límites del concepto de música española, y exige, por tanto, una revisión del mismo a través la

bibliografía sobre el tema. Así, sin ánimo de adoptar un enfoque esencialista, estudiamos brevemente las delimitaciones que la historiografía musical española ha realizado de su objeto de estudio, las características del “estilo español”, e incluso, los criterios legales que definen el patrimonio musical español.

Una vez delimitado el perfil conceptual del tema, realizamos una aproximación histórica a la configuración de la imagen de la música española, que resulta un fondo necesario para tratar la figura de Olallo Morales y situar en el contexto adecuado su producción musical. No pretende esta investigación ser un tratado exhaustivo de toda la música española que cruzó nuestras fronteras, sino que intenta vislumbrar cómo se va conformando una imagen común de nuestra música fuera de España, en absoluto anacronismo con la evolución interna.

El estudio de este proceso parece estar íntimamente relacionado con el concepto de nacionalismo musical que se va fraguando en España desde el siglo XVIII. La conformación de un substrato ideológico nacionalista puede determinar hasta cierto punto la imagen de la música española que se proyecta hacia el exterior en cada época y, en algunos momentos, también el propio concepto de nacionalismo musical en España se ve influido por ese estereotipo de la música española fundamentalmente europeo. Así, al tratar la influencia del nacionalismo musical, pretendemos poner de manifiesto las complejas interacciones entre los más diversos planteamientos nacionalistas y las influencias o amenazas foráneas, que van a condicionar la proyección exterior de la música española.

Por lo tanto, en la primera parte de este trabajo analizamos los principales factores que conforman la imagen de la *Música española fuera de España*, proporcionándonos así una perspectiva que parece más adecuada para abordar el estudio de Olallo Morales, al que se dedica por completo la segunda parte. Teniendo en cuenta el relativo desconocimiento de esta figura en la historiografía musical española y el carácter monográfico de este estudio, aportamos gran cantidad de datos al trazar el perfil biográfico del compositor, con especial incidencia en sus orígenes españoles, su formación musical y los aspectos más relevantes de su actividad. El carácter polifacético de su actividad profesional nos ha obligado a tratar aisladamente sus tareas más significativas, algunas de las cuales revelan datos importantes sobre sus influencias y su posición estética. Por último, realizamos un detenido estudio de su producción musical que intenta superar la mera descripción analítica de las obras, sin prescindir totalmente de ella, con una perspectiva suficientemente amplia para trazar una evolución en la misma. El difícil acceso a las fuentes, aconsejaba una abundante reproducción de ejemplos musicales y reseñas periodísticas de sus obras para documentar esta

parte de nuestro estudio.

Nos ha parecido interesante incluir en una sección de apéndices la correspondencia entre Manuel de Falla y Olallo Morales, la traducción de algunos documentos relacionados con el músico que estudiamos y un catálogo de su obra musical, escritos, correspondencia y la biblioteca personal del compositor, con el fin de proporcionar todas las fuentes localizadas. Con respecto a la bibliografía, la heterogeneidad de aspectos comprendidos dentro del tema aconsejaba una organización por capítulos, para permitir así una rápida identificación de la fuente con el aspecto tratado. Hemos incluido en ella tanto las obras consultadas directamente como las que han aportado datos significativos a través de su cita en textos de otros autores, hecho que se intenta reducir al mínimo, se especifica en las notas a pie de página y se tiene en cuenta a la hora de considerar estas opiniones “de segunda mano”.

Quizá esta investigación debiera limitarse a estudiar la importancia de la música en la configuración de la imagen pintoresca de España en el siglo XIX, pero es difícil concretar los límites de este fenómeno, que impregna poderosamente la imagen de la música española fuera de España en las primeras décadas del XX. Probablemente, incluso debiera reducirse a la concepción de la música española en Olallo Morales, aunque la excesiva delimitación del tema nos impediría tratar los principales factores que influyen en esa concepción. Por ello, la magnitud del tema nos obliga a proclamar el carácter de obra abierta de este trabajo, que no agota en absoluto las múltiples facetas y perspectivas desde las cuales se puede abordar el estudio de la *Música española fuera de España*.

Parte I. Música española fuera de España

I. Definición y límites del concepto de música española

Al iniciar nuestra investigación sobre la figura de Olallo Morales, nos cuestionamos los criterios de pertenencia a la historia de la música española de un compositor de origen español que desarrolla toda su actividad formativa y creativa en Suecia. De hecho, el escaso tratamiento que recibe por parte de la historiografía musical española resulta heterogéneo, situándolo indiscriminadamente junto a los maestros de la misma generación¹ o del mismo origen geográfico². La causa de esta heterogeneidad hemos de hallarla en la ausencia de una perspectiva más amplia en la bibliografía que posibilite el estudio de todos los fenómenos relacionados con la música española, entre los que ocuparía un lugar destacado la producción de Morales.

Probablemente, éste es uno de los casos que demanda un estudio previo de la definición y los límites del concepto de música española, y exige, en consecuencia, una revisión del mismo a través de los criterios adoptados por los principales autores que han tratado la historia de la música española. Aún siendo conscientes de la amplitud y dificultad que conlleva el tratamiento de este tema, creemos que una revisión previa del concepto de música española, de las características del “estilo español”, e incluso, de los criterios legales que definen el patrimonio musical español, sin ánimo de establecer unas conclusiones definitivas, puede aclarar el marco necesario para desarrollar este trabajo.

I.1. El concepto de música española.

El peculiar peso específico de las señas de identidad nacionales en el arte español moderno y contemporáneo ha sido señalado por Calvo Serraller³ en dos

¹MARCO, Tomás: *Historia de la música española. 6. El Siglo XX*. Madrid, Alianza, 1983, 77.

²SUBIRÁ, José: *Historia de la música española e hispanoamericana*. Barcelona, Salvat, 1953, 827; MARTÍN MORENO, Antonio: *Historia de la música andaluza*. Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1985, 339.

³CALVO SERRALLER, Francisco: *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*.

ámbitos principales. Por un lado, en la interpretación histórica de las obras del pasado, dentro de esa línea de historiografía romántica que, desde el XIX, buscaba definir el espíritu distintivo de cada tradición como expresión del genio de un pueblo. Por otro, en la propia génesis de las obras de arte, pues el sentimiento y la conciencia nacionales llegaron a cobrar un énfasis tal que, de alguna manera, lo “español” se convirtió en el tema principal del arte español contemporáneo. Aunque las últimas orientaciones metodológicas de la historiografía artística han abandonado definitivamente la manera tradicional de concebir los límites nacionales y su influencia en el arte, debemos preocuparnos de lo que han significado operativamente unas formas artísticas de interpretar las señas de identidad nacionales. La historia del arte es la historia de las sucesivas concepciones sobre qué es y cómo han de valorarse las llamadas obras de arte, concepción y crítica por naturaleza cambiantes. Además, han existido determinadas situaciones históricas en las que el elemento nacional ha desempeñado un papel excepcional hasta el punto de convertirse en tema o contenido del arte de un país, como le ha ocurrido al arte español contemporáneo.

Estas reflexiones en torno al arte pueden ser aplicadas también a la música, pues tanto en la interpretación histórica de las obras del pasado como en la propia creación musical, las señas de identidad nacionales han desempeñado un papel determinante. Lejos de las ansias nacionalistas que marcaron los inicios de nuestra historiografía musical, también la creciente apertura de la musicología española a nivel internacional en los últimos años, ha propiciado la celebración de diversos congresos y seminarios sobre las relaciones de España con otros países, en los que se han vuelto a tratar las características de la música española, ahora en relación con su presencia en el contexto internacional⁴. Por tanto, también desde la perspectiva que nos ocupa, resulta pertinente intentar una aproximación a las distintas acepciones que ha tenido el concepto de música española. No pretendemos con ello una propuesta definitiva, pues somos conscientes de la relatividad de nuestra interpretación en función de la variedad de posturas que debemos analizar y la selección de fuentes realizada⁵.

Uno de los mayores problemas que encontramos para estudiar el concepto

Madrid, Alianza, 1988, 9 y ss.

⁴Véanse, i.e., *ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL 'ESPAÑA EN LA MÚSICA DE OCCIDENTE'*. Madrid, INAEM, 1987; *RELACIONES MUSICALES ENTRE ESPAÑA Y RUSIA*. Conferencias pronunciadas en el Seminario 150 aniversario del viaje de Glinka a España. Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza, 1999.

⁵MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz: *Julio Gómez. Una época de la música española*. Madrid, ICCMU, 1999, 26.

de música española es la complejidad que entraña, en primer término, la definición de España y lo español. Actualmente, desde la perspectiva de la filosofía de la historia, se cuestiona la idea de España, pues ésta no ha tenido el mismo significado en todas las épocas. Así, teniendo en cuenta esta mutabilidad, Gustavo Bueno⁶ propone tres acepciones principales para el adjetivo “español”:

geográfico-histórica: que implica la existencia tanto de conceptos históricos y antropológicos, como de conceptos geográficos, morfológicos y geológicos.

histórico-social: que une dos conceptos tan próximos como la historia y las referencias sociológicas.

lingüístico-oficial: que alude a las tensiones entre idiomas peninsulares e idioma oficial del estado español.

Desde la perspectiva de la historia de la música española, estas tres acepciones del adjetivo español pueden servir para determinar tres de los principales criterios que dominan los intentos de definición de la música española. La acepción geográfico-histórica se traduce en la historiografía musical española en uno de los criterios más generalizados para delimitar su objeto de estudio, la territorialidad. No obstante, la acepción histórico-social del adjetivo “español”, también ha tenido respuesta en recientes estudios sobre la identidad musical española, dando cabida a una perspectiva sociológica. Por último, la acepción lingüístico-oficial, se corresponde en cierto grado con las diferentes tensiones región-nación, que podemos considerar otro de los criterios más utilizados para definir la música española.

I.1.1. El criterio de territorialidad.

La historiografía de la música española comienza en la segunda parte del siglo XIX, con un enfoque que parece debatirse entre la afirmación de la identidad nacional como reacción ante las “invasiones extranjeras” y el nacimiento de una

⁶BUENO, Gustavo: *España frente a Europa*. Barcelona, Alba, 1999, 67-8.

conciencia historiográfica de vocación científica. Así, los primeros intentos de escritura de una historia de la música española en su conjunto, no definen claramente el concepto de música española ni sus límites, sino que inician un tratamiento extensivo de todo aquello de lo que poseen información.

Tendremos que esperar hasta la *Historia de la música española e hispanoamericana* de José Subirá⁷, para hallar un intento explícito de definición y acotación del concepto de música española. Así, aunque tiene en cuenta a los músicos españoles que se instalan en otros países, considera el criterio territorialidad más sólido, de tal modo que identifica la expresión “música española” con la música producida en el territorio del estado español. En esta identificación, no se plantea Subirá los diversos cambios que ha sufrido el territorio estatal a lo largo de la historia, que podrían dar cabida a términos como el de música *ibérica*. Aunque este criterio de territorialidad ofrece un fundamento objetivo al limitar su estudio a la historia de la música *en* España, se muestra claramente insuficiente para abordar figuras con las características de Olallo Morales, que quedaría únicamente como objeto de estudio de la musicología sueca. Por otra parte, la importancia de algunos de estos compositores para la historia de la música española, como la del propio Morales, obligan a Subirá a incluirlos en su obra, tratándolos junto a la misma generación de compositores en España, o junto a los del mismo origen geográfico⁸, contextos ambos poco o nada significativos para realizar un acercamiento adecuado a estos creadores y sus obras.

Aunque el resto de historiadores de la música española no lo reconocen explícitamente, el criterio de territorialidad se ha convertido en el límite más generalizado necesariamente impuesto para sus investigaciones, tratando a los músicos españoles fuera de España dentro de su generación o de su origen geográfico en nuestro país⁹. Resulta muy significativo, en cambio, que los autores extranjeros que han realizado obras generales sobre la música española, como Gilbert Chase, Ann Livermore o Christian Le Bordsays, presten atención a los fenómenos ligados a la música española fuera de España, dedicándoles capítulos independientes en los que tratan la pervivencia de la música española en otros países, la atracción de la música española en el siglo XIX o los elementos

⁷SUBIRÁ, José: “Definición y límites de la expresión «música española»”, *Historia de la música española e hispanoamericana*. Barcelona, Salvat, 1953, 3-4.

⁸SUBIRÁ, José: *Historia de la música española e hispanoamericana*. Barcelona, Salvat, 1953, 825-827.

⁹Véase, por ejemplo, la reciente colección de la *Historia de la música española*. 7 vols. Madrid, Alianza, 1983/85.

musicales que configuran el “mundo musical hispánico” fuera de España¹⁰.

La significativa existencia de fenómenos relacionados con la música española en otros países cuestiona, evidentemente, este criterio de territorialidad. Para salvar esta dificultad, algunos autores han propuesto otros criterios de definición del concepto de música española más amplios, pero también más heterogéneos, como es el que proporciona el tema o argumento literario. Para Sopena, “el tema español es ‘constituyente’, tanto que es necesario hacer ‘dos’ historias de la música española: la que se hace en España y la que se hace fuera de España”¹¹. Sin embargo, su concepto de “tema español” resulta extraordinariamente amplio, e incluye tanto libretos de óperas procedentes de obras de autores españoles, personajes operísticos, bailarinas, danzas, etc. Sus afirmaciones tienen el valor, quizá, de reconocer una existencia distinta de la música española en otros países, fruto de la visión pintoresca del romanticismo, que tiene como ingredientes fundamentales lo andaluz, la jota y el ritmo de habanera, identificado con España por la enorme popularidad de *La paloma* de Iradier. Aquí, sin embargo, entramos ya en el ámbito determinado por las tensiones entre lo nacional y lo regional, o más ampliamente, entre lo general y lo particular

I.1.2. Tensiones nacional-regional

La mayor parte de los intentos de definición de la música española están íntimamente ligados a las distintas formulaciones nacionalistas de sus autores, que ponen de manifiesto las tensiones entre nación y región en el marco del espíritu regeneracionista del 98. Así, partiendo de la realidad multiforme y compleja del nacionalismo musical español¹², podemos intentar una clasificación sintética de las distintas opciones frente a esta dialéctica, que adquieren en ocasiones una vertiente historiográfica que nos interesa analizar. Esta tipología resulta en ocasiones inexacta, pero aún así se muestra válida para contextualizar los distintos

¹⁰Véase CHASE, Gilbert: “El hechizo de la música española”, *La música de España*, 308-324; LIVERMORE, Ann: “Música española en Latinoamérica”, *Historia de la música española*, 357-397. BORDAYS, Christiane le: “El mundo musical hispánico”, *La música española*. Madrid, EDAF, 1978 (1977), 9-35.

¹¹SOPEÑA, Federico: “Herencias y realidades. Vasos comunicantes entre París, Madrid y Barcelona”, *La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca. 1915/1939*. Madrid, INAEM, 1986, 43-46.

¹²Para un planteamiento reciente del tema, véase ALONSO, Celsa: “La música española y el espíritu del 98”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Volumen 5, 1998, 84-85, y MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz: “El pensamiento nacionalista en el ámbito madrileño (1900-1936)”. En *De Música Hispana et aliis*. Universidad de Santiago de Compostela, vol. II, 1990, 351-397.

conceptos de música española fundamentados en las tensiones nacional-regional.

a) Etapa inicial de nacionalismo romántico

Aparece plasmado en las publicaciones filarmónicas de los años treinta y cuarenta, perfilado en torno a un tímido folclorismo, populismo, rechazo al italianismo operístico y a lo francés. A partir de estas coordenadas se desarrolló un intenso debate en el que intervienen personalidades como Santiago de Masarnau, Joaquín Espín y Guillén y Mariano Soriano Fuertes.

Podríamos considerar como antecedente de la historiografía de la época la obra de Teixidor¹³, que observaba que “tanto los historiadores italianos como franceses apenas hacen mención de la música española”, carencias del todo inadmisibles debidas a que si hablaban de los valores de la música española se verían “precisados a cederles la preferencia en todos los ramos musicales”. Así, Teixidor pretende probar en su obra el peso específico que corresponde a la música española dentro del marco histórico universal¹⁴.

Soriano Fuertes toma los manuscritos inéditos de Teixidor como base para su *Historia de la música española*¹⁵. Como señala Begoña Lolo, “las deudas de Soriano son incontables, no sólo por los párrafos, en ocasiones folios enteros copiados, sino ante todo porque el concepto de historia, la metodología, el ideario de un proyecto, su acrecentado españolismo, son parte del espíritu identificable de la obra de Teixidor”¹⁶. Con el tono apasionado que le caracteriza, Soriano Fuertes se lamenta del estado de postración de nuestra música en contraste con su proyección internacional en el siglo XVI:

“Ecsamínense los tiempos en que se prestaba a España protección a las artes y a las ciencias; ecsamínense las obras de nuestros artistas y literatos de entonces; ecsamínense aquellas costumbres inocentes, nobles y amorosas, y compárense con la situación y costumbres de nuestra patria en la época presente. ¡Cuán dolorosa diferencia de unos tiempos a otros! En aquellos éramos modelo de todas las naciones: en éstos, parodias de todas ellas. En el siglo XVI vivía España para todo el mundo; en el siglo XIX

¹³TEIXIDOR, Joseph de: *Historia de la música “española” y Sobre el verdadero origen de la música*. Edición, transcripción y análisis crítico de Begoña Lolo, prólogo de Antonio Martín Moreno. Zaragoza, Institut d’Estudis Ilerdencs, 1996.

¹⁴LOLO, Begoña: “Análisis y estudio crítico”, en TEIXIDOR, Joseph de: *Historia de la ...*, 33.

¹⁵SORIANO FUERTES, Mariano: *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*. Barcelona-Madrid, Imprenta de Narciso Ramírez, 1855-59, 4 vols.

¹⁶LOLO, Begoña: “Análisis y estudio crítico”, en TEIXIDOR, Joseph de: *Historia de la ...*, 38.

no vive España ni aún para ella misma!”¹⁷

Al tratar el siglo XIX, cuando quiere hacer valer la música española frente al resto de las naciones, Soriano recurre en cierto grado al populismo y folclorismo de los himnos patrióticos y la música popular¹⁸.

b) Barbieri

Los músicos de la generación de Barbieri buscan la creación de un sustrato acústico nacional y un espectáculo dramático-musical autóctono, la zarzuela, que se convirtió en el género lírico por excelencia en el marco del nacionalismo unionista y centralizador de O'Donell. El propio Barbieri, en una carta a Pedrell en 1889, reivindica las bases autóctonas del drama lírico nacional, cuando afirma que “...muy principalmente se ha de basar en el estudio histórico y filosófico de nuestro carácter nacional, hecho en los grandes modelos que nos han dejado los literatos y los artistas de todas las regiones o provincias que hoy constituyen nuestra nacionalidad española, y digo esto porque tan española me parece la música popular de la montaña de Cataluña, como la de Andalucía o del centro de Castilla, inspiradas todas en un sentimiento melódico y en un espíritu de individualismo tan pronunciado”¹⁹.

A partir de Barbieri se podría trazar una línea de autores que intentan modernizar los géneros dramático-musicales autóctonos, limar la influencia italiana y superar el localismo, revaluando la zarzuela, al minimizar el peso de lo burlesco de la mano del melodrama o la literatura realista. En esta línea de pensamiento se sitúan, además de Barbieri, José Inzenga, Peña y Goñi, Ruperto Chapí, Moreno Torroba y posteriormente Julio Gómez. En su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1892, Peña y Goñi²⁰ identifica la nacionalidad con la exaltación de la individualidad frente a las demás naciones, considerando a la zarzuela como el medio adecuado para el idioma nacional. Afirma que una obra sólo podrá ostentar sello de nacionalidad cuando los procedimientos originales formen escuela en el país donde el artista vive y que

¹⁷SORIANO FUERTES, Mariano: “Introducción”, *Historia de la ...*, Vol.I, 5-27, 26.

¹⁸SORIANO FUERTES, Mariano: *Historia de la ...*, Vol.IV, 265 y ss.

¹⁹*La Ilustración Musical*, nº 147, 1894, 28. Véase CASARES, E. (ed.): “Introducción”, Barbieri, Fco.Asenjo: *Biografías y Documentos sobre música y músicos españoles (Legado Barbieri)*, Vol.I. Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986, XL.

²⁰PEÑA Y GOÑI, Antonio: *Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Publicado en *España desde la ópera a la zarzuela*. Madrid, Alianza, 1967, 223-249.

la zarzuela es “el más puro y directo producto de la canción popular, representa al pueblo, es la voz del pueblo como elemento esencial del arte, como sello inalienable de virtualidad”²¹. También consolida la visión historiográfica que ha dominado nuestro siglo XIX cuando observa que “las naciones europeas saben que existe en España la zarzuela como única y genuina manifestación de la música nacional”.

Este punto de vista es compartido por Albert Soubies²², que estudia el florecimiento de nuestra música “en los tiempos modernos” con una “doble dirección”:

Escuela religiosa: Morales, Guerrero, Victoria, que pueden ser comparados con el resto de polifonistas del Renacimiento.

Églogas, zarzuelas, tonadillas: brillantes por la palabra, la vivacidad, la fuerza y la sutileza del sentimiento cómico. Inspiradas en el arte popular, que abunda en elementos característicos. Con ritmos y melodías indígenas que le otorgan color, gracia y energía. También poseen vestigios vascos, celtas y una impronta oriental, debida a la permanencia prolongada de los Moros.

Soubies habla de la persistencia del sentimiento nacional español. La influencia de Calderón subsiste durante todo el siglo, y esta influencia preserva el *indigenismo* musical, marcado en la *zarzuela*, la comedia armónica y los entremeses... Pero, por el contrario, el arte oficial fue impregnado por un italianismo frío y convencional²³.

Años más tarde, Julio Gómez continúa esta línea de interpretación de la música española al defender la ininterrumpida tradición de compositores españoles, sin excluir a los maestros de la zarzuela, a los que considera la realización más perfecta de la música española, frente al nacionalismo científico de Pedrell²⁴. Al articular un contexto para estudiar a Julio Gómez, Martínez del Fresno²⁵ distingue:

Españolismo: término amplio y ambiguo que se utilizó en los años veinte y treinta para repertorios que absorbían tradiciones urbanas y teatrales (marchas y pasodobles).

²¹PEÑA Y GOÑI, Antonio: *Discurso de ingreso...*, 244.

²²SOUBIES, Albert: *Histoire de la Musique: Espagne*. 3 Vols. París, Librerie des Bibliophiles, 1899-1900, I, 1-3.

²³SOUBIES, Albert: *Histoire de la Musique*, II, 31-32.

²⁴MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz: *Julio Gómez. Una época de la música española*. Madrid, ICCMU, 1999, 527.

²⁵MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz: *Julio Gómez...*, 26.

hispanismo: implica ciertas alusiones neohistoricistas, temáticas o formales, en la época de la posguerra, que se pueden ejemplificar en el romance coral del Cid.

Si estas definiciones pueden considerarse válidas para la obra de Julio Gómez, los vamos a encontrar con significados diversos aplicados dentro y fuera de España. De hecho, como observa Martínez del Fresno²⁶, debemos reflexionar sobre el significado del término música española cuando observamos que la producción de Julio Gómez va del nacionalismo popular (*Suite en La*), la inflexión casticista (*El Pelele*) y el españolismo (*Cromos*), hasta el neorromanticismo.

Recientemente, Barce ha reivindicado el papel de simbolización de la música española que tuvo la zarzuela:

“ En cuanto a la simbolización de España a través de la zarzuela (y especialmente del sainete lírico o “género chico”) fue evidentemente una ofuscación producida como reflejo de las actitudes críticas primero de los regeneracionistas y luego de la Generación del 98, que, parapetados en sus gafas negrísimas, habían elaborado una imagen de España absolutamente negativa, y esa imagen se aplicaba, paradigmáticamente (entre otras cosas) a un género de espectáculo que gozaba de una multitudinaria adhesión popular: la zarzuela”²⁷.

Indudablemente, la masiva adhesión popular de la que ha gozado el género, ha propiciado su utilización para crear un potente símbolo de etnicidad hispánica en otros países²⁸.

c) Pedrell

En el manifiesto *Por nuestra música* (1891), Pedrell plantea el concepto

²⁶MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz: *Julio Gómez...*, 307.

²⁷BARCE, Ramón: “Prólogo”, *Actualidad y futuro de la zarzuela*. Actas de las Jornadas celebradas en Madrid del 7 al 9 de noviembre de 1991. Madrid, Alpuerto, 1994, 7.

²⁸STURMAN, Janet: “Old World Genres, New World Performance Traditions: the *Zarzuela* in the United States”, *Revista de Musicología*, XVI (1993), nº3, 1216-1220.

de música *natural*, “una más que discutible proposición en tanto en cuanto rechazaba todo un sustrato acústico *nacional* desarrollado durante décadas en el marco del teatro (singularmente en la zarzuela) y la música de salón (música para piano, canto y piano y para guitarra)”²⁹. Así, inicia una corriente basada en una germanofilia de ascendencia krausista, junto a la apelación al “genio de la raza” impulsada por el tradicionalismo de Menéndez Pelayo, que cristalizó en la mistificación del canto popular. Su objetivo era la creación de un gran drama lírico nacional, un lied hispano y un sinfonismo de valor universal.

En las numerosas exposiciones de sus teorías podemos observar la tensión entre el fundamento “particular” y las aspiraciones a formar parte de lo general. Así, al tratar la canción catalana³⁰, Pedrell explica la reintegración de la canción popular al Arte, distingue entre la música *natural*, la *voz del pueblo* (cita a Herder) y la música-arte, hecha desde la intelectualidad. Sostiene que las nacionalidades musicales modernas se han producido escuchando las voces del pueblo y “siguiendo sus acentos al son del alma nacional que, dentro de la universalidad de la idea y de los sentimientos humanos, ha dado una música propia a Alemania, Rusia...” Por tanto, la nacionalidad de la música da expresión propia al acento que es común a todos, porque compenetrada con lo general, se mezcla y alterna lo general con lo propio en la expresión, modo de sentir y medida que el espíritu reclama. El reconocimiento del valor de la tradición y de la tensión entre *tradición* y *européismo*, eran compartidas en estos años por otros músicos, como Luis Villalba³¹.

No obstante, estas ideas de Pedrell adquieren una dimensión propiamente historiográfica en diversas obras de Rafael Mitjana. Continuando la línea de pensamiento iniciada por Teixidor y Soriano, Mitjana parte también de la idea de la decadencia de la música española durante el siglo XVIII y XIX³², en intenso contraste con el período comprendido entre final del siglo XV y la primera mitad del XVII, cuando España (...) marchó a la cabeza del movimiento musical europeo, y llegó a constituir una verdadera nacionalidad artística³³. Valora esta

²⁹ALONSO, Celsa: “La música española...”, 89.

³⁰PEDRELL, Felipe: “II. Elements musicals y caràcter de la cansó catalana”, *Il·lustracions y notes breus*. Barcelona, La neotipia S.A., 1906, 12-19.

³¹Véase VIRGILI BLANQUET, María Antonia: “La idea regeneracionista en la música española y la creación de la Sociedad Nacional de Música a través de la correspondencia de Luis Villalba Muñoz”. En *De Música Hispana et aliis*. Universidad de Santiago de Compostela, vol. II, 1990, 307-319.

³²MITJANA, Rafael: *La música contemporánea en España y Felipe Pedrell*. Madrid, Librería de Fernando Fé, 1901.

³³MITJANA, Rafael: *La música contemporánea ...*, 3-4.

tradición como fundamento para reconstituir nuestra nacionalidad musical y fundar la escuela musical española de nuestros días. Reconoce la existencia de una nacionalidad musical, constituida por la unión de las distintas escuelas regionales, que al comenzar el siglo XVIII se sumió en una profunda decadencia debida a la invasión del gusto francés y la ópera italiana. Por tanto, sólo podría obtenerse un renacimiento sólido y duradero del arte musical español “con la materia prima del arte popular y los procedimientos característicos de nuestros clásicos, fusionados con la teoría del arte lírico moderno”³⁴, como ha hecho Felipe Pedrell.

De hecho, al comenzar su obra historiográfica más importante con el arte visigodo, Mitjana insiste en la originalidad de la música española, arte “que supo siempre conservarse profundamente característico y nacional”. “Desde el primer momento, las melodías populares nacionales se distinguieron por su particular color, debido sobre todo a su ritmo, lleno de gracia y encanto”. Este tesoro se enriquece por la diversidad de pueblos que habitaron la Península, y lo considera manifestaciones del alma nacional, *la voz del pueblo* (cita a Herder). Aunque no se va a ocupar de la música popular, señala que “la canción popular ha ejercido siempre una influencia extraordinaria, fecunda y provechosa, sobre la música española”³⁵.

Álvarez Cañibano, en su introducción a la edición española de esta obra, considera que “su extremado nacionalismo le lleva a creer en unos valores propios e inmutables que recorren toda la historia de la música española y que él hace arrancar desde el canto mozárabe.” Cita un ejemplo de Victoria, cuya música califica de absolutamente original y verdaderamente española, y considera a Mitjana “tocado por un wagnerianismo decimonónico arrojado al asca del espíritu de la *raza española*”³⁶.

Esta línea de definición de la música española fundamentada en el concepto de música *natural* ejerció una enorme influencia en músicos posteriores, llegando a su culminación en Manuel de Falla³⁷. Menos conocida es la adopción de estas teorías por otras figuras significativas en el panorama artístico de la

³⁴MITJANA, Rafael: *La música contemporánea ...*, 43.

³⁵MITJANA, Rafael: *La música en España. (Arte religioso y arte profano)*, prólogo de A. Martín Moreno, edic. de Antonio Álvarez Cañibano. Madrid, Centro de Documentación Musical, 1993.

³⁶ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio: “Introducción”, XI.

³⁷Véanse, FALLA, Manuel: “Felipe Pedrell”, *Revue Musicale*, París, febrero de 1923; “Declaraciones publicadas en la revista *Excelsior*”, *Revue Musicale*, París, julio de 1925. Recopilados en FALLA, Manuel: *Escritos sobre música y músicos*. Madrid, Espasa-Calpe, 1988.

primera mitad del siglo, como Federico García Lorca, cuando se refiere a la esencia del folklore musical español y a los autores de zarzuela:

“ Durante diez años he penetrado en el folklore, pero con sentido de poeta, no sólo de estudioso. Por eso me jacto de conocer mucho y de ser capaz de lo que no han sido capaces todavía en España: de poner en escena y hacer gustar este cancionero (...) Desgraciadamente, en España se ha hurgado en el cancionero para desvirtuarlo, para asesinarlo, como lo han hecho tantos autores de zarzuela que, a pesar de ello, gozan de boga y consideración popular”³⁸.

En cierta medida, esta interpretación de la música española llevaba a la mistificación de la música popular, como expresa Carlos Bosch, crítico del diario *La Tribuna* en los años cuarenta, cuando reflexiona “Acerca de la musicalidad española”³⁹. Reconoce la existencia de un rico manantial popular de remotos orígenes que, a través del tiempo dió lugar a lo netamente español. Realiza un recorrido por las grandes obras de la tradición española: polifonía renacentista, bulliciosa gracia castiza de escasa altura de la tonadilla, Scarlatti y, por último, la zarzuela, a la que considera un género neutro de una insipidez imposible de contrarrestar, afirmando la existencia de una inercia zarzuelera en Barbieri. Sin embargo, en los primeros años del siglo XX se origina una escuela nacional en la que Albéniz marca los pasos a seguir, pues su obra se fundamenta en la singularidad de nuestros temas con fuerte sentido de universalidad. Tras sus pasos sitúa a Granados, Falla, Turina y Del Campo, con una cohesión definidora de una escuela nacional sin una forzada sumisión literal a los temas populares. Así, termina, cargado de misticismo, proclamando los valores espirituales de la musicalidad española:

“ La musicalidad española se ha manifestado a prueba plena, y, alzándose universalmente, ha proclamado sus valores, versados en propio estilo, que contiene lo profundo y lo sutil de la raza sentimental al través de una música que revela secretos insondables del espíritu español, condensado de atavismos que afinan la sensibilidad por la que el alma se entrega a su ideal”⁴⁰.

³⁸GARCÍA LORCA, Federico: *Crítica*. Buenos Aires, 15 de diciembre de 1933. En *Obras Completas*. Recopilación, cronología, bibliografía y notas de Arturo del Hoyo. Madrid, Aguilar, 1986, Vol.III, 579.

³⁹BOSCH, Carlos: “Acerca de la musicalidad española”, *Vivencias espirituales*. Madrid, Espasa-Calpe, 1943, 121-147.

⁴⁰BOSCH, Carlos: “Acerca de la ...”, 147.

Las ideas de Pedrell se generalizaron en un momento en el que el concepto de música española era objeto de intenso debate. Es Joaquín Turina el que trata de responder a la pregunta de ¿Qué es la música española? continuando esta línea *espiritual* :

“... cuando se trata de escribir música de ambiente español, lo primero que se ofrece a nuestros ojos son las danzas y las canciones populares y, adosadas a ellas, muchas más fórmulas, más o menos características. Es esto tan tradicional, está tan metido en nuestros huesos que ¿cómo hemos de reprochar a Collet, un extranjero, que, al analizar la *Iberia*, haya visto una *saeta* en el *Corpus*, una seguidilla en *El Puerto*, y hasta un pasodoble en *Triana*? Es tan rico el tesoro de la música popular, ..., que el entrar a manos llenas en él y utilizar sus ritmos y sus fórmulas, es cosa que se halla al alcance de todas las fortunas. Sin embargo, no es ésta la labor de un compositor, ni el fantasear sobre un tema popular constituye una obra nacional y patriótica. Es necesario ahondar más, mucho más, y penetrar en el alma de la región española que ha servido de materia prima, de inspiración. Es un sentimiento que brota, espontáneo e incesante, de tal modo natural, que ni el mismo autor se da cuenta de él. Y el alma española vibra, sin necesitar coplas ni danzas. Es, pues, inútil poner una etiqueta a cada pieza, para demostrar por su filicación popular que es española y que pertenece a determinada región”⁴¹.

Para Turina, estos elementos raciales fueron puestos en peligro por la penetración en España de las ideas de Stravinsky y el “intelectualismo musical”⁴². No obstante, “los maestros veteranos prosiguen su labor, con más entusiasmo que nunca, prendidos con cadenas de oro a su tierra, verdadero surtidor, fuente inagotable de inspiración”. Termina señalando a los jóvenes compositores el camino trazado por sus “hermanitos mayores”, “apoyándose en los principios inmutables, verdadero fundamento del Arte”.

En síntesis, podemos observar que el concepto de “música natural” y “voz del pueblo” utilizado por Pedrell para definir la música española, ha dado lugar a las más diversas interpretaciones, todas ellas marcadas por la dialéctica entre lo regional-nacional o lo nacional-universal. En estos términos se expresa Adolfo Salazar para iniciar su obra historiográfica de carácter más general:

⁴¹TURINA, Joaquín: “La música de Albéniz”, conferencia pronunciada en el Ateneo de Madrid el 10 de noviembre de 1942. Reproducida en *Escritos de Joaquín Turina* recopilados por A. Iglesias. Madrid, Alpuerto, 1982, 199-208.

⁴²TURINA, Joaquín: “Desenvolvimiento de la música española en estos últimos tiempos”, conferencia en la Universidad de Oviedo, 1943. Reproducida en *Escritos de Joaquín Turina* recopilados por A. Iglesias. Madrid, Alpuerto, 1982, 215-224.

“El lenguaje musical que España ha hablado en todos los tiempos se ha distinguido por un acento particular, peculiar, siempre que se expresase en un idioma de capacidad ecuménica; de un alcance universal. Cuando España se inscribe en un círculo musical de radio más corto -italiano, alemán o francés- pierde su acento y habla mal. A veces, intenta recuperarlo, intensificándolo de propósito; entonces produce obras graciosas, atractivas sin duda, pero de una categoría menor”⁴³.

En cierto modo, las diferencias de pensamiento entre Pedrell y Barbieri, entre música *natural* (pura, como fundamento de lo universal) y *castiza* (real, como reivindicación de lo particular) ha sido relacionada recientemente con la dualidad que pesaba sobre la realidad del país a principios de siglo: agraria-industrial, rural-urbana, etc⁴⁴.

d) Reduccionismo andalucista

Desde mediados del siglo XIX el populismo andalucista asumió la condición de *nacionalidad* musical en París⁴⁵. Esta interpretación de la música española se consolida en el siglo XX, “en especial tras la suite *Iberia* de Isaac Albéniz, catalán de nacimiento, quien proponía una visión estilizada y evocadora de Andalucía que tendría importantes consecuencias”⁴⁶.

La dimensión historiográfica de este reduccionismo andalucista probablemente se inicia en 1914, con la publicación por parte de Raoul Laparra de un importante estudio al canto popular de las diversas regiones de la península en la *Enciclopedia de la música y Diccionario del Conservatorio* de Lavignac⁴⁷. Su conclusión es que el flamenco, o canto gitano-andaluz será seguramente la base de la futura escuela española: “Es el flamenco primitivo y bruto, el que hará surgir la

⁴³SALAZAR, Adolfo: *La música de España*. Madrid, Espasa-Calpe, 1972, 2 vols.

⁴⁴ALONSO, Celsa: “La música española y el espíritu del 98”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Volumen 5, 1998, 93 y ss; MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz: “Nacionalismo e internacionalismo en la música española de la primera mitad del siglo XX”, *RM*, XVI, nº1, 1993, 641; “El pensamiento nacionalista en el ámbito madrileño (1900-1936)”. En *De Música Hispana et aliis*. Universidad de Santiago de Compostela, vol. II, 1990, 385 y ss.

⁴⁵En el epígrafe II.3.4. tratamos este fenómeno, del que ahora nos interesa analizar sus consecuencias historiográficas.

⁴⁶ALONSO, Celsa: “La música española...”, 89.

⁴⁷*Encyclopedie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, dirigida por Albert Lavignac y Lionel de Laurencie. París, Delagrave, 1920, IV, 2400 y ss.

gran renovación musical de España”. Con una imagen no exenta de exotismo, que mezcla el componente árabe, gitano y taurino. Otros autores, como Henri Collet⁴⁸, aunque reconocen la existencia de música popular de otras regiones españolas, también otorgan preeminencia a esta tesis de Laparra, materializada en la obra de Manuel de Falla. Más recientemente, también Alain Gobin⁴⁹ insiste en el fundamento popular de la escuela española, que sigue los consejos de Pedrell. De todas las provincias de España, considera a Andalucía el polo de atracción más importante y, citando a Raoul Laparra, afirma que del flamenco primitivo y bruto partirá la gran renovación musical de España. Así estudia su utilización en Albéniz, Falla, la escuela rusa y los compositores franceses.

En la historiografía musical española, el andalucismo como fenómeno identificador de la nacionalidad musical hispana ha sido reivindicado por fundamentalmente por Jaume Pahissa⁵⁰. Al analizar el resurgimiento de la música española Pahissa afirma que se debe a sus especiales características, que 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 melismas y las cadencias, de un aire entre árabe y oriental, creado y naturalizado en la España potente, original y palpitante de vida inagotable”. Esto es debido al aire propio de la música andaluza, “debido indudablemente a la influencia originaria, morisca u oriental”. “Porque lo que da motivo a la existencia de una escuela nacional, no es el origen y la nacionalidad de sus autores, sino, precisamente, el que la música del pueblo posea elementos típicos diferenciales.” Este tipismo, que identifica con lo exótico, se diferencia de la música del sistema general de Occidente. No obstante, Pahissa cree que esa misma peculiaridad separa a la música española del arte universal:

“Si por un lado la música andaluza ocupa una posición de preeminencia entre la música de España, y, el interés del exotismo que presenta, le procura difusión mundial, por otro lado esto mismo la separa de la corriente profunda y eterna de la gran música universal, que es la que ha creado -y la única que tiene poder para crearlas- las obras trascendentales del arte de la música”⁵¹.

⁴⁸COLLET, Henri: *L'essor de la musique espagnole au XXe siècle*. París, Max Eschig, 1929, 25-26.

⁴⁹GOBIN, Alain: *Le flamenco*. París, PUF, 1975, 120 y ss.

⁵⁰PAHISSA, Jaime: “Características de la escuela musical española”, *Sendas y cumbres de la música española*. Buenos Aires, Hachette, 1955, 109-116.

⁵¹PAHISSA, Jaime: “Características de la ...”, 113.

Así, propone abandonar estas peculiaridades, que cumplieron ya su cometido de llamar la atención del público mundial, abriéndose de nuevo a la universalidad y la grandeza. Al estudiar la música popular española, Pahissa⁵² diferencia dos tipos: uno occidental, presente en el norte, levante y centro de la Península, y otro oriental, en el sur, que corresponde a la región andaluza, con características rítmicas y melódicas especiales. Aún dentro de la música andaluza, hay una de evidente origen castellano (occidental) y otra de raíz oriental, la de la raza gitana, los cantares flamencos, el canto hondo o *cante jondo*. “Y es precisamente el exotismo de ésta, en lo que ha sentado su base la llamada escuela moderna de música española”. No obstante, intenta demostrar que el canto gitano no es de origen español, pues, al no ser exportado a América, se puede intuir que no debía dominar en España en la época de la colonización. Por tanto, “sería una aportación posterior, caída sobre la verdadera y pura tradición musical española, que es de estilo y carácter europeo.” Se lamenta así del “triste dominio gitano”, que se impuso sobre la música española, incluso la de los compositores cultos, más para rebajarla que para beneficiarla.

Sin embargo, la influencia de la música andaluza es reconocida también desde otros ámbitos. Eduardo Martínez Torner⁵³ asume la teoría de Ribera del origen árabe de la música popular andaluza, como también lo hacen los musicólogos extranjeros (Aubry, Gevaert, Riemann, Machabey). Así, señala la influencia del “modo andaluz” en el folklore español: “todo aquel que haya estudiado un poco atentamente el folklore musical de España, habrá observado la influencia que, aún en regiones muy apartadas, ejerce el «modo andaluz»”⁵⁴.

Más recientemente, la trascendencia historiográfica del andalucismo ha sido reivindicada por Martín Moreno cuando afirma, basándose en Pahissa, que “la historia de la música andaluza ha sido, sin chauvinismos de ningún tipo, la que ha dado su impronta a la historia de la música española”⁵⁵. Es éste un intento, en la historiografía actual, de llamar la atención sobre la importante función de la música andaluza en la configuración de la imagen de la música española.

No obstante, aunque enmarcada en las tensiones entre local-nacional en las

⁵²PAHISSA, Jaime: *Sendas y cumbres*, 164 y ss.

⁵³GÓMEZ RODRÍGUEZ, José Antonio: “El folklore andaluz en la obra de Eduardo Martínez Torner (1888-1955)”, *II Congreso de Folklore Andaluz*. Sevilla, 1988. Granada, CDM, 1990, 159-178.

⁵⁴GÓMEZ RODRÍGUEZ, José Antonio: “El folklore andaluz...”, 171

⁵⁵MARTÍN MORENO, Antonio: “Introducción”, *Historia de la música andaluza*. Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1985, 10.

primeras décadas del XX, una concepción de reduccionismo andalucista con tintes exclusivistas supondría una clara concesión a una visión exótica, como ha advertido Martínez del Fresno:

“Resultaba verdaderamente difícil representar una imagen sonora de España sin que el impulso cosmopolita se viera mermado. Si se partía de la música folklórica, surgía un mosaico de regiones antes que una imagen unitaria. Recurrir a Castilla como “España eterna” implicaba conceptos históricos de centralismo arcaizante. Si la fracción más peculiar de España era Andalucía, y su música podía representar a la española, ¿no estábamos favoreciendo una imagen exótica y pintoresca de España vista desde el extranjero?”⁵⁶.

A modo de síntesis, podríamos concluir que las tensiones región-nación, particular-general, originan un complejo entramado de definiciones de la música española. No obstante, para abordar más plenamente el concepto de música española desde esta perspectiva, sería necesario tener en cuenta algunos componentes parciales que desempeñaron una función significativa en la identificación de lo español en la música, como la irradiación de la música colonial, el valor de la tradición o de las corrientes europeas, o las distintas apreciaciones sobre la pertinencia de distintos géneros escénicos para representar lo español.

I.1.3. Perspectiva sociológica

Probablemente, el intento de definición de un concepto objetivo de

⁵⁶MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz: *Julio Gómez...*, 25.

nacionalidad musical, en nuestro caso, un concepto de música española, parte de un planteamiento erróneo, cual es la aceptación de la inmutabilidad del concepto y del significado de “música nacional” en los distintos contextos históricos y geográficos. Como señala Dahlhaus⁵⁷, el concepto de nacionalidad depende en gran parte de la función que cumple esa música, de la intención del autor y del reconocimiento por parte de la audiencia.

Siguiendo esta perspectiva sociológica, Celsa Alonso, al abordar el estudio del espíritu del 98 en la música española, considera que el nacionalismo musical: encierra una pluralidad de significados condicionados por circunstancias históricas y geográficas; no es un concepto estático sino cambiante; no es un concepto historiográfico ni supone la existencia de *estilos* musicales nacionales exclusivos y excluyentes. Se cuestiona la existencia de una música que exprese la nacionalidad española porque los elementos o parámetros que la conforman son *esencialmente españoles* o porque una serie de factores heterogéneos (históricos, ideológicos y sociales) han creado tal identidad musical. Desde la sociología de la música se entiende que la identidad cultural no es algo *esencial* a una obra de arte, sino que se construye dinámica y activamente, por lo que no es algo inmutable⁵⁸. Así, al no ser espontáneos los elementos musicales de representación de identidad, se cuestiona la autenticidad de su procedencia popular, pues en toda poética nacionalista se identifica lo nacional con algo que inicial y esencialmente es local o regional.

Por tanto, debemos preguntarnos hasta qué punto los parámetros musicales que configuran un *estilo*, generan unos determinados niveles de significado, ideología o nacionalidad. Como señala Dahlhaus⁵⁹, quizá sea un error pensar que lo nacional es una cualidad estética, y no sencillamente ideológica. Como consecuencia, Alonso concluye que “los valores nacionales residen en el planteamiento ideológico que subyace en la creación musical, y que no en todos los casos se materializó en alegatos nacionalistas con implicaciones estéticas concretas”.

Martínez del Fresno, en esta misma línea afirma que los elementos estilísticos e ideológicos de la música nacionalista están a menudo entrelazados de

⁵⁷DAHLHAUS, Carl: “Nationalism and Music”, *Between Romanticism and Modernism. Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century*. Berkeley, University of California Press, 1980, 79-101.

⁵⁸ALONSO, Celsa: “La música española y el espíritu del 98”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Volumen 5, 1998, 84-85.

⁵⁹DAHLHAUS, Carl: “Nationalism and Music”, 85.

forma convencional, e insiste en la importancia de conocer los significados asociados a esa música más “que empeñarse en separarlos con criterios de autenticidad o verdad científica, ajenos a la creación y a la recepción artística”⁶⁰. Así, propone varios planos de análisis para la música de la época, como el estudio del perímetro de identificación colectiva desencadenada por varios elementos, el discurso de la obra y el contexto social donde se inscribe y sistemas funcionales que reaprovecha.

La complejidad de este análisis no oculta la necesidad de establecer una definición “factible” para la música española. Desde los inicios de la moderna musicología española se ha puesto de relieve la necesidad de definir su objeto y límites. De hecho, encontramos una de las primeras definiciones de lo español al reivindicar Jacinto Torres la necesidad de los trabajos de base en nuestra literatura musical:

“(…) naturalmente, quiere decir que abarca todo lo que está de algún modo relacionado con nuestra nación desde el punto de vista de lo musical, tanto en personas como en obras, incluyendo lo relativo a la música en las antiguas colonias o territorios dependientes, así en su aspecto culto como popular”⁶¹.

Probablemente sea necesario profundizar en esa “relación” musical con nuestra nación, en la que Torres incluía personas, obras, territorios dependientes, repertorio culto y popular, para definir también aspectos estéticos, ideológicos y sociales. De este modo, al abordar cualquier fenómeno relacionado con la música española, debemos también adoptar una perspectiva sociológica, que nos ayude a discernir los niveles de significación “nacional” que ha desempeñado en una colectividad más o menos amplia. Por tanto, partimos de un concepto relativo de música española, con un criterio amplio, adaptado a los distintos contextos, que incluya los fenómenos relacionados con la música española en otros países.

I.2. El estilo español

No podemos ignorar, siguiendo a Dahlhaus⁶², que la adscripción nacional de

⁶⁰MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz: *Julio Gómez...*, 25.

⁶¹TORRES, Jacinto: “La recopilación bibliográfica de la literatura musical española”, *I Congreso Nacional de Musicología (Sociedad Española de Musicología)*. Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1981, 167-177, 170.

⁶²DAHLHAUS, Carl: “Nationalism and Music”, 85.

un fenómeno musical no se puede reducir de modo simplista a la identificación de un estilo nacional, es decir, la nacionalidad musical no puede ser definida por el mero hecho de describir características musicales tangibles. Por otra parte, un estilo nacional no se puede definir normalmente como la suma de los atributos comunes de todas las obras escritas por compositores que pertenecen a una misma nación. Más bien parece que, aunque tiene que haber algún fundamento en elementos estilísticos, lo que cuenta o no como nacional, depende principalmente de la opinión colectiva.

Ya en los inicios de la historiografía española hemos advertido cierta presencia de un indefinido “estilo español” en los rasgos inmutables que recorren las historias de Teixidor, Soriano y Mitjana. También Higinio Anglés, al tratar la música en la corte de los Reyes Católicos, señala la existencia de un estilo nacional:

“Aunque los compositores de las Cortes de la reina Isabel y del rey Fernando conocieron y practicaron la música neerlandesa de su época, se esforzaron en crear un tipo de música religiosa profana, que se aparta de aquel estilo flamenco tan rebuscado y florido muchas veces. Nuestros músicos preferían la máxima simplicidad en la técnica de las formas musicales, y cifraban su mayor preocupación en producir emociones estéticas profundas con la menor complicación técnica. Al cultivar la música amorosa, además de su técnica musical simple, supieron escoger textos poéticos profundamente emotivos, que muchas veces cantaron con el *cantus firmus* de canciones populares españolas. Con ello consiguieron crear un tipo de canción polifónica amorosa nacional, que difiere mucho del tipismo de la chanson francoflamenca imperante en la Corte de Borgoña”⁶³.

Así, podemos hallar en la historiografía, sobre todo en la escrita por autores extranjeros, la definición de una serie de rasgos musicales específicos que se asocian invariablemente con la música española en contextos históricos y geográficos muy distintos⁶⁴. Una de estas definiciones ha sido establecida

⁶³ ANGLÉS, Higinio: *La música española desde la Edad Media hasta nuestros días. Catálogo de la Exposición Histórica de la Música Española*. Barcelona, Diputación Provincial, 1941, 28.

⁶⁴ Véase, i.e., la coincidencia de elementos musicales asociados a España en SCHMITT, Thomas: “El problema del «estilo español» en la música instrumental española”. En: KLEINERTZ, Rainer: *Teatro y Música en España (siglo XVIII)*. Kassel - Berlin, Edition Reichenberger, 1996, 207-217; ARETZ, Isabel: “La música ibérica en América”, *AM*, XXXIX-XL (1984-85), 117-131. BOULANGER, Richard: *Les Innovations de Domenico Scarlatti dans la technique du clavier*. Béziers, Société de Musicologie de Languedoc, 1988; BOYD, Malcolm: *Domenico Scarlatti - Master of Music*. New York, Schirmer Books, 1987; KIRKPATRICK, Ralph: *Domenico Scarlatti*. Madrid, Alianza, 1985 (1953); PUYANA, Rafael: “Influencias ibéricas y aspectos por investigar en la obra para clave de Domenico Scarlatti” en Actas del *CIEMO*, II. Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, 51-59. CASCUDO, Teresa: “España en la ‘Mélodie’: ‘Guitare’”, *RM*, XIV (1991), nº 1-2, 409-421.

recientemente por Thomas Schmitt en relación con la música instrumental del barroco español⁶⁵. Schmitt se plantea la posibilidad de la descripción del estilo español, como se puede hacer con el francés, el italiano y el alemán al estudiar los teóricos de estos países de los siglos XVII y XVIII, aunque advierte que algunos documentos de esos siglos utilizan el término «español» sin concretarlo a través de características o ejemplos musicales. Actualizando esta observación, Schmitt afirma que incluso algunos autores actuales emplean esta terminología («estilo español») sin haberla concretado antes, como sinónimo de «una composición escrita por un español» o una «danza española». Intenta establecer una relación de elementos musicales que, probablemente influido por su propia visión, asocia con la imagen que tenía España a los ojos de los extranjeros, especialmente del siglo XIX, forjada a través de tópicos como las danzas flamencas, la guitarra, los toros, etc., pues considera que “España es casi el único país que se puede ilustrar con música tópicamente”⁶⁶. Schmitt concluye que no es posible una argumentación clara y unificada de un «estilo español», es decir, ningún autor español une o concentra en sus composiciones exclusivamente todos los elementos que pudieran favorecer un «estilo español». Existe, sin embargo, la conciencia de este estilo tanto en la bibliografía barroca como en la actual, aunque no se pueda concretar verdadera o musicalmente. Schmitt lo relaciona con un proceso histórico, cual es la búsqueda de otras posibilidades para mostrar la identidad española tras la pérdida de hegemonía en Europa desde el desastre de la Armada en el siglo XVI, y , ante la imposibilidad de concretar en elementos musicales el “estilo español”, afirma que “parece más una actitud de vivir y de ser que un estilo puramente musical”⁶⁷.

También algunos investigadores españoles se han planteado la utilización de una serie de elementos musicales como representativos de un estilo español. Celsa Alonso, al estudiar la canción lírica española, señala la creación de una literatura musical de corte populista, que se va fraguando desde principios del siglo XIX con un enfoque nacionalista en la música para piano, guitarra, canciones y tonadillas, y que se apoya en el conocimiento de los modelos italianos y en la recreación de ciertos parámetros presentes en la música de tradición oral. “Ello

BORDAYS, Christiane le: “El mundo musical hispánico”, *La música española*. Madrid, EDAF, 1978 (1977), 9-35.

⁶⁵SCHMITT, Thomas: “El problema del «estilo español» en la música instrumental española”. En: KLEINERTZ, Rainer: *Teatro y Música en España (siglo XVIII)*. Kassel - Berlin, Edition Reichenberger, 1996, 207-217.

⁶⁶SCHMITT, Thomas: “El problema del ...”, 216n.

⁶⁷SCHMITT, Thomas: “El problema del ...”, 217.

apunta a la creación de un substrato acústico hispano, esencial en la poética nacionalista, al que se irán sumando, con el tiempo, diversas manifestaciones de carácter ideológico⁶⁸. Alonso considera, por tanto, la existencia de un proceso de formación de una serie de elementos musicales representativos del estilo español, que proceden de la música de tradición oral, dentro de una poética nacionalista en la que subyace un intenso componente ideológico.

Así, la perpetuación de estas características por la bibliografía, permite establecer una relación de elementos musicales que definen a la música española en una variedad considerable de contextos, por lo que podemos considerar que son concebidos y percibidos por una colectividad importante como definidores de la música española, fundamentalmente fuera de España. A continuación comentamos brevemente aquellos que coinciden en la mayoría de los autores:

- Fundamento en el folklore, en la riqueza y diversidad de la tradición española, con una tendencia general de la bibliografía de identificar la música española con la andaluza y, particularmente, con el flamenco.
- Utilización de ritmos de danza, reconociendo como españoles patrones rítmicos específicos como el sesquiáltero, la jota⁶⁹, el zortzico, la seguriya y el controvertido ritmo de habanera, representante fundamental del hispanismo francés de finales del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX. La música española ha sido conocida tradicionalmente en el contexto europeo por su enorme fuerza rítmica, cultivando desde siempre patrones rítmicos originales, como los ritmos «aksak»⁷⁰, surgidos de la combinación de divisiones binarias y ternarias.
- *El color modal*, definiendo como característicos de la música española vestigios modales relacionados con los recitados litúrgicos y las canciones medievales.
- *La herencia oriental* aparece en la bibliografía destacada por encima de ciertas influencias del Norte (modos litúrgicos, trovadores, etc.). En España se produce la síntesis entre las tradiciones ibéricas y musulmanas y quedan vestigios de la

⁶⁸ ALONSO, Celsa: *La Canción Lírica Española en el siglo XIX*. Madrid, ICCMU, 1998, 25.

⁶⁹ La jota ha sido adoptada no sólo como imagen musical de Aragón, sino de España entera. Véase: GEMBERO USTÁRROZ, María: “Navarra, tema de composición musical para propios y extraños”, *Signos de identidad histórica para Navarra*. Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1996, 411-12.

⁷⁰ PRECIADO, Dionisio: “Veteranía de algunos ritmos (Aksak) en la música antigua española”, *Anuario Musical*, XXXIX-XL (1984-1985), 188-215.

música arábigo-andaluza en el cante jondo. Se relacionan con esta herencia oriental, concretamente árabe, los ornamentos melismáticos (tresillo) y vocalizaciones propias de la música andaluza, determinados modos melódicos (como los géneros cromáticos), la segunda aumentada (signo caricaturesco del orientalismo) e intervalos que escapan de la gama temperada (tercios o cuartos de tono), cuyo uso ha perpetuado el canto andaluz.

Se asocian también con la herencia oriental la alternancia de los modos Mayor y Menor, que junto con los “modos gregorianos arabizados” da lugar a la “cadencia andaluza”, con el tetracordo descendente la-sol-fa-mi y sus acordes correspondientes, menor el primero y mayores los tres siguientes. Por extensión, se define el “modo de mi” como escala propia de la música andaluza. Otras supervivencias orientales aparecen en las formas, la métrica y los temas de la poesía española, que proceden a menudo de la arábigo-andaluza, al igual que los panderos y panderetas (tambores de los vascos) se hacen descender del bendir y del tar árabes. Se relaciona, además, la persistencia de las palmas en la música andaluza con los ritmos motores de la música árabe.

El modo de mi es uno de los elementos más característicos de la música española, dentro y fuera de España, que “acompaña con frecuencia al pueblo en sus fiestas, en los pasodobles que son de rigor en ellas, etc. Representa también a España algunas veces en el extranjero, cuando sus embajadores artísticos exportan o creaciones populares u otras calcadas en ellas con más o menos acierto”⁷¹. Donostia sitúa en la cuenca mediterránea europea el principal asiento de este modo, que se presenta en música vocal, más que instrumental. Caracterizado por la fórmula cadencial La-sol-fa-mi, que puede tener alteraciones como sostenidos en fa y sol cuando ascienden, y bemol el si.

• *Imitación de las sonoridades de la guitarra*. Las técnicas de punteo, arpegiado rápido y rasgueo de la vihuela y la guitarra de cuatro órdenes heredadas de España se mantienen en la guitarra actual fuera de España⁷², como resultado de la difusión de este instrumento en el siglo XIX por intérpretes como Sor, Aguado, Huerta y otros. “Si la guitarra sigue siendo hoy día el símbolo vivo de la música ibérica, es porque es el legado de una tradición profundamente arraigada. Se puede decir que laúd, vihuela y guitarra han dado forma a los caracteres de la producción instrumental española”⁷³.

⁷¹DONOSTIA, José Antonio de: “El modo de *mi* en la canción popular española (notas breves para un estudio)”, *Anuario Musical*, 1 (1946), 153-179.

⁷²ARETZ, Isabel: “La música ibérica...”, 126.

⁷³BORDAYS, Christiane le: *La música española*, 122.

Estos elementos musicales, que van a aparecer en la aproximación histórica a la configuración de la imagen de la música española dentro de los más variados contextos, no pueden ser considerados “definidores” del estilo musical español. Es decir, el hecho de que numerosos autores coincidan en señalar una serie de elementos musicales asociados a la música española, sólo revela que existen puntos en común entre las diversas manifestaciones musicales adscritas a España, fundamentalmente en otros países. No obstante, hemos de tener en cuenta la existencia de una serie de estereotipos que, conscientemente o no, parecen aflorar en los estudios sobre la música española. Si a la preexistencia de una serie de elementos musicales considerados como españoles añadimos la escasa justificación de su presencia en la mayor parte de los estudios sobre la música española, debemos comenzar a valorar entonces la importancia previa de los estereotipos que configuran la imagen musical de España, factores ideológicos que adquieren tanta importancia como los elementos musicales objetivos.

I.3. El Patrimonio musical español

En teoría, el concepto de música española podría definirse a través del estudio del proceso de configuración de un substrato acústico propio que, como explica Dahlhaus⁷⁴, es una formación que presupone o incluye elementos estéticos e ideológicos además de factores estructurales y sintácticos. En la práctica, el planteamiento de un estudio sobre cualquier aspecto de la música española, necesita también el establecimiento de unos límites que acoten el fenómeno a investigar. En el tema que nos ocupa, la existencia en otros países de manifestaciones musicales de importancia para la historia de la música española, se cuestiona incluso el concepto de pertenencia a lo que genéricamente llamamos *música española*, al patrimonio musical español. El problema historiográfico adquiere, por tanto, una dimensión legal que es necesario esclarecer para encontrar una definición del contenido del patrimonio musical español fuera de España. En este estudio legal, el primer problema que nos encontramos es que no existe una legislación específica sobre música, por lo que debemos aproximarnos, aunque sea brevemente, a las leyes de Patrimonio, Propiedad Intelectual y algunos Decretos sobre órganos del Ministerio de Cultura.

⁷⁴DAHLHAUS, Carl: “Nationalism and Music”, 85.

I.3.1. Legislación de Patrimonio.

El estudio de la legislación de Patrimonio con el fin de establecer los criterios de pertenencia al Patrimonio musical español de las obras creadas fuera de España, resulta bastante infructuoso. La primera definición de obra artística, que incluye libros, códices, manuscritos, etc.(debemos suponer que en ellos estarían incluidos los libros, códices y manuscritos musicales) la encontramos en un decreto de 1923, pero en función de su valor artístico como objetos “que tengan interés de arte, historia y cultura”⁷⁵. Avanzando en la legislación encontramos un interés por la riqueza artística de España y su reconocimiento internacional, pues pretende “... no sólo el evitar la pérdida de cuanto encierra el solar patrio de interesante, histórico y bello, sino también procurar que sea admirado por propios y extraños, contribuyendo a conseguir que se reconozca a España en las manifestaciones artísticas, muestras de su cultura”⁷⁶. En 1961, la creación del Servicio de Información artística, arqueológica y etnológica viene a completar la recuperación del Tesoro Artístico que plantea la legislación, y es consciente, por primera vez, de la existencia de obras de arte españolas en el extranjero, haciendo explícita su misión de formar un índice de las mismas⁷⁷.

En 1977, con la creación del Ministerio de Cultura van a surgir órganos específicos, como la Dirección General de Patrimonio que “ejercerá las funciones de dirección, protección, inventario, restauración e incremento y difusión del patrimonio histórico-artístico, arqueológico, paleontológico y etnológico, la conservación, exploración e incremento de la riqueza documental; el régimen jurídico de protección de la propiedad artística...”⁷⁸, aunque tampoco se define concretamente el contenido del patrimonio histórico-artístico. Como resultado del nuevo esfuerzo legislador del patrimonio, y quizá para llenar el gran vacío legal del patrimonio musical, se crea el Centro Nacional de Documentación Musical,

⁷⁵REAL DECRETO de 9 de enero de 1923 (Mº de Gracia y Justicia) sobre enajenación de obras artísticas, históricas y arqueológicas en posesión de entidades religiosas (G. 10-1-1923). Artículo segundo.

⁷⁶REAL DECRETO-LEY de 9 de agosto de 1926 (Presidencia), sobre protección y conservación de la riqueza artística (G.15-8-1926).

⁷⁷Decreto 22 septiembre 1961, núm. 1938/61 (Mº Educ.Nac., B.O. 24 oct.). Servicio Nacional Información artística, arqueológica y etnológica; creación. Art.2º: h)

⁷⁸REAL DECRETO 2.258/1977, de 27 de agosto (Ministerio de Cultura), sobre estructura orgánica y funciones del Ministerio de Cultura (B.O.E. 1-9-1977). Artículo cuarto.- *Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos.*

pero no quedan legislados los contenidos, ni las condiciones de las obras y autores que forman parte del mismo, teniendo como objetivo “asegurar la conservación de los documentos, medios y material *relacionados* con la historia de la música española, a fin de evitar la pérdida o dispersión de los vestigios de una labor, unos esfuerzos y unas aportaciones de los que en muchos casos apenas queda constancia”⁷⁹. Aparece por vez primera uno de los grandes inconvenientes de la producción musical, su inmaterialidad, que la hace difícilmente clasificable como Patrimonio.

En esta misma época se crea un Centro de Información Documental⁸⁰, dependiente de la Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, con la función de recoger la información relativa a los archivos de otros países, cuyos fondos documentales tengan conexión con los españoles o sean del interés de los usuarios habituales de los archivos españoles, y organizarla de manera que pueda ser proporcionada rápida y eficazmente a los interesados en ella. También recoge y organiza la información documental relativa a España, a su cultura y a las diferentes culturas hispánicas existentes en los archivos del extranjero. Aunque no se refiere a obras de arte, sino a la información contenida en los archivos, este centro revela la preocupación por la existencia de fenómenos relacionados con España en otros países.

Tendremos que esperar hasta 1985, con la creación del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, para encontrar entre sus funciones la de “Inventario, catalogación e información de los patrimonios nacionales musical y dramático”⁸¹, pero no se especifica una definición de su contenido. Tampoco la ley de Patrimonio de 1985 recoge nada sobre el contenido de tan ampuloso término, ni sobre su existencia en el extranjero. Estos aspectos comienzan a vislumbrarse en la ley de Patrimonio Histórico de Andalucía, cuando reconoce que “el Patrimonio Histórico Andaluz se compone de todos los bienes de la cultura, en cualquiera de sus manifestaciones, en cuanto se encuentren en Andalucía y revelen un interés artístico, histórico, paleontológico, arqueológico, etnológico, documental, bibliográfico, científico o técnico para la Comunidad Autónoma”. Además, prevee la existencia de estos bienes fuera de Andalucía,

⁷⁹ORDEN de 30 de junio de 1978 (Mº de Cultura), por la que se crea en la Dirección General de Música el Centro Nacional de Documentación Musical (B.O.E.10-7-78). El subrayado es nuestro.

⁸⁰ORDEN de 7 de agosto de 1978 (Ministerio de Cultura), sobre estructuración del Centro de Información Documental (B.O.E. 26-8-1978). Artículo 1º.

⁸¹Real Decreto 24 abril 1985, núm.565/85 (Presidencia). Ministerio de Cultura. Estructura orgánica. Título III. Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música. Art.10º: 3.

realizando “las gestiones oportunas conducentes al retorno a la Comunidad Autónoma de aquellos bienes con claro significado andaluz que se encuentren fuera del territorio de Andalucía”⁸². En esta ley observamos el término “bienes de la cultura, en cualquiera de sus manifestaciones”, lo que incluye a la música, pero ligada a su definición territorial. El segundo apartado del artículo pone de relevancia el interés de la legislación por recuperar “aquellos bienes con claro *significado* andaluz que se encuentren fuera del territorio de Andalucía”. Los términos en los que se expresa la ley no resultan, sin embargo, nada esclarecedores.

Con la incorporación al ordenamiento jurídico español de la Directiva comunitaria, encontramos una preocupación por la restitución de bienes culturales que han salido de forma ilegal del territorio de un Estado miembro de la Unión Europea⁸³, con una mayor concreción en cuanto al concepto de bien cultural, considerando aquel que pertenezca a la categoría de “incunables y manuscritos, incluidos los mapas geográficos y las partituras musicales, sueltos o en colecciones, que tengan más de cincuenta años de antigüedad y no pertenezcan a sus autores”. Por primera vez aparecen incluidas las partituras musicales, aunque en su dimensión objetiva, no como producción artística, en una legislación relacionada con la recuperación de los bienes culturales.

La inmaterialidad de la producción musical parece dificultar su inclusión dentro del concepto legal de patrimonio histórico-artístico⁸⁴. Su condición de producción artística intelectual recomienda una revisión de las distintas leyes de propiedad intelectual, que pueden tener un carácter patrimonial para estas obras e incluso concretar aspectos de las producciones en el extranjero.

I.3.2. Legislación de la Propiedad Intelectual

En la primera ley de propiedad intelectual encontramos, curiosamente, numerosas referencias al ámbito musical que ponen de manifiesto la importancia

⁸²Ley 1/1991, de 3 de Julio, de Patrimonio Histórico de Andalucía.(BOJA nº 59, de 13 de Julio). Artículo 2.1. y 2.2.

⁸³Ley 36/1994, de 23 de diciembre, Incorporación al ordenamiento jurídico español de la Directiva 93/7/CEE del Consejo, de 15 de marzo, relativa a la restitución de bienes culturales que hayan salido de forma ilegal del territorio de un Estado miembro de la Unión Europea.(BOE núm.307, de 24 de diciembre). Artículo 1.

⁸⁴Este término, en sí mismo, entraña ya una complejidad considerable en su definición y límites en nuestro país. Actualmente se proponen términos más amplios como Patrimonio Cultural o Histórico-Cultural. Véase CAMPILLO GARRIGÓS, Rosa: “Capítulo I. El concepto de Patrimonio”, *La gestión y el gestor del patrimonio cultural*. Murcia, Editorial KR, 1998, 37-41.

de la definición de la propiedad en este campo. De hecho, especifica que los beneficios de esta Ley son también aplicables a los compositores de música, prohibiendo la reproducción de obras ajenas sin permiso de su propietario y “si la obra fuese musical, la prohibición se extenderá igualmente a la publicación total o parcial de las melodías, con acompañamiento o sin él, transportadas o arregladas para otros instrumentos o con letra diferente o en cualquier otra forma que no sea la publicada por el autor”⁸⁵. En esta misma ley aparece ya el intento de establecer una correlación en la propiedad intelectual entre los países, pero advertimos en ella un claro matiz administrativo-recaudatorio que relega a un “segundo plano” la definición del patrimonio artístico-intelectual y sus límites. Del artículo 19 al 25 de esta misma ley se establecen los derechos de representación de obras dramáticas y musicales, pero sin ninguna intención de definición de carácter patrimonial.

Ese carácter económico atraviesa toda la legislación existente en este campo. Así, La ley de la Propiedad Intelectual de 11 de Noviembre de 1987 establece dos ámbitos bien diferenciados acerca del derecho del autor sobre su obra: uno de carácter *personal* (el llamado derecho moral del autor), cuya duración es a perpetuidad, y otro de naturaleza económica o pecuniaria, los *derechos de explotación*, patrimonial, que tiene de plazo la vida del autor y sesenta años más. A éstos dedica la legislación todos sus esfuerzos.

I.3.3. La Sociedad General de Autores.

La materialización de ese esfuerzo legislador de la propiedad intelectual y de los derechos del autor sobre su obra se plasma en los estatutos de la Sociedad General de Autores. En el prólogo de la misma podemos observar un interés por definir y aumentar el patrimonio artístico español, cuando afirma que entre los fines esenciales de la sociedad se encuentra el de “velar por la dignidad artística de las obras del ingenio y proteger los derechos morales y patrimoniales de los autores así como por la supervivencia y necesaria vitalidad de la producción española, a fin de mantener e incrementar el repertorio nacional”⁸⁶. Los términos *producción española* y *repertorio nacional* no son definidos en el desarrollo de la ley, que se dedica exclusivamente a reglamentar los derechos *patrimoniales* de los

⁸⁵LEY de 10 de Enero de 1879, de Propiedad Intelectual (G. 12-1-1879). Arts. 3º y 7º.

⁸⁶REAL DECRETO 3082/1978, de 10 de noviembre (Ministerio de Cultura), por el que se aprueban los estatutos de la Sociedad General de Autores de España (B.O.E. 2-1-79).ESTATUTOS DE LA SOCIEDAD DE AUTORES DE ESPAÑA. TITULO I. *Naturaleza, fines, atribuciones, duración y domicilio de la Sociedad.*

autores. Por tanto, la declaración de intenciones del prólogo de los estatutos de esta sociedad no coincide con su esfuerzo legislador, que se centra en los beneficios económicos que reporta el “indefinido” *repertorio nacional*.

A través de este recorrido por la legislación relacionada con el concepto de patrimonio, podemos observar que no existe en ella una definición de los límites del patrimonio musical español, y menos aún de ese patrimonio desligado del territorio que lo define. Así, aunque se utiliza el término «Patrimonio musical español» y se reconoce, tácitamente, la existencia de este patrimonio fuera de España, carece de toda definición desde el punto de vista legal. Sólo se hallan legislados los intereses económicos que tal fenómeno pueda derivar. Esta indefensión legislativa del patrimonio musical español, conlleva una aleatoriedad en el criterio de pertenencia de cualquier creación musical al mismo, condicionando la posibilidad de recuperación de las producciones de música española fuera de España.

Por tanto, tampoco legalmente se definen los límites del concepto de música española, que también están aún por conformar en nuestra historiografía musical. Esto, obviamente, pasa por renovar nuestro concepto de nacionalidad para poder aplicarlo a la música. Probablemente es necesario adquirir un concepto relativo y cambiante según el contexto que estudiamos, sin intención de realizar una definición categórica.

II. Aproximación histórica al proceso de configuración de la imagen de la música española fuera de España

Las relaciones de la música española con la de otros países y su influencia más allá de los Pirineos, es un tema al que cada vez se le presta más atención en el campo de la investigación musicológica, particularmente en la española. El estudio de estas influencias resulta más significativo a partir del siglo XVIII, cuando los músicos y la música española adquieren una relevancia fuera de España que se prolonga hasta el siglo XX. Sin embargo, frecuentemente se han ampliado los límites cronológicos de estas investigaciones, que se han extendido también a la monodía litúrgica⁸⁷, a la Alta Edad Media⁸⁸ y al Renacimiento⁸⁹.

En este intento de aproximación histórica, sin pretensiones de exhaustividad, nos interesa particularmente analizar el origen y evolución de la imagen de España en otros países, con especial atención a sus componentes musicales. A través de esta imagen se va conformando una concepción del hispanismo que afecta fundamentalmente a la literatura, y tendrá posteriormente sus consecuencias musicales en la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX, dando lugar a una música española fuera de España sustancialmente distinta a la que se lleva a cabo en nuestro país en el mismo momento histórico. El conocimiento y análisis de este “desfase geográfico” que se prolonga hasta nuestros días, resulta esclarecedor a la hora de estudiar fenómenos concretos de creación, difusión y percepción de la música española fuera de España.

II.1. Antecedentes.

El establecimiento de un punto de partida para el estudio de un fenómeno histórico-cultural resulta siempre artificioso. Así, aunque tomemos como inicio para esta aproximación histórica el siglo XVIII, debemos hacer una breve

⁸⁷Véanse (i.e.) LEVY, Kenneth: “The Iberian Peninsula and the Formation of Early Western Chant”, *RM*, XVI (1993), n°1, 435-437 y “Old-hispanic chant in its european context”, *Actas del CIEMO*, I. Madrid, INAEM, 1987, 3-14. FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael: “El canto viejo-hispánico y el canto viejo-galicano”, *RM*, XVI (1993), n°1, 438-456.

⁸⁸ Véanse (i.e.) GÓMEZ, María del Carmen: “Sobre el papel de España en la música europea del siglo XIV y primer tercio del siglo XV”, *Actas del CIEMO*, I. Madrid, INAEM, 1987, 45-47. STEVENSON, Robert: “Spanish musical impact beyond the Pyrenees (1250-1500)”, *Actas del CIEMO*, I. Madrid, INAEM, 1987, 115-164.

⁸⁹Véanse (i.e.) KASTNER, Santiago: “Relations entre la musique instrumentale française et espagnole au XVIe siècle”, *AM*, X (1955), 84-108. GARCÍA FRAILE, Dámaso: “La Universidad de Salamanca en la música de Occidente”, *Actas del CIEMO*, I. Madrid, INAEM, 1987, 289-293.

mención a la situación de España y la música española en los siglos anteriores.

Desde el siglo XVI es claramente constatable una intensa influencia española en las literaturas nacionales europeas, que traería consigo un gran interés por la cultura de nuestro país. Tras los logros sin precedentes de la cultura española en el siglo XVI, el siglo XVII aparecía en nuestra historiografía como un período decadente, ignorando sistemáticamente la dimensión europea de la cultura española de la época, cuyos logros se debieron al contacto con el mundo exterior. El colapso de los contactos que estimulaban la producción artística y literaria de España en el siglo XVII -resultado de las retiradas de las tropas en Italia y los Países Bajos- provocó la decadencia de nuestra cultura. De ahí que el análisis de la cultura española de la segunda mitad del siglo XVII no puede perder de vista el contexto internacional.

“...los españoles, cualquiera que fuese su procedencia, tuvieron siempre línea directa con Europa. Unos desde el campo de la medicina, otros a través de Descartes, algunos adaptando su estilo al de los músicos italianos, y un último grupo copiando el Barroco europeo. Pero sólo unos pocos -don Juan José de Austria entre ellos- se abrieron por completo a Europa. (...) En suma, el problema de España en la segunda mitad del siglo XVII no fue una cuestión de *decadencia* sino de aislamiento”⁹⁰.

Si en ciertos aspectos se pueden encontrar ejemplos de contactos e influencias con Europa en la segunda mitad del siglo XVII y principios del siglo XVIII, como en los tratados teóricos y libros de guitarra españoles⁹¹, podemos señalar que existe un marcado contraste con el intercambio musical renacentista. En el aspecto puramente musical es difícil realizar un estudio de las contribuciones españolas a Europa. Incluso un arte tan “característicamente nacional” como puede ser la danza resulta controvertido en cuanto al origen de determinados géneros, pues “la pretensión de adscribir a un país determinadas danzas (o bailes) puede plantear grandes problemas, al contraponerse hipótesis y etimologías diversas”⁹². Sólo se llega a un relativo acuerdo sobre el carácter nacional de algunos géneros. Así, aún hoy se discute el origen de numerosas

⁹⁰KAMEN, Henry: “El mundo europeo y la cultura española de la segunda mitad del siglo XVII”, *F.Bances Candamo y el teatro musical de su tiempo (1662-1704)*. Oviedo, Universidad-Ayto. de Avilés, 1994, 3-21.

⁹¹Véase RUSSELL, Craig H.: “Imported influences in 17th and 18th Century Guitar Music in Spain”, *Actas del CIEMO*, Vol.I. Madrid, INAEM, 1987, 403.

⁹² MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz: “La danza española en el siglo XVII”, *F.Bances Candamo y el teatro musical de su tiempo (1662-1704)*. Oviedo, Universidad-Ayto. de Avilés, 1994, 301.

danzas, como la zarabanda (española, americana, francesa, persa, etc.), significativamente exportada a Europa por España, pero cuya procedencia sitúan algunos autores en América.

Probablemente sea en el género del teatro musical, resplandeciente a finales del siglo XVII, donde se observe un intercambio más rico con Europa, inmediato con Italia, pero patente también en la corte vienesa, y en la francesa, con Lully. Así, en el resto de Europa, llegan a reconocerse como hispánicos ciertos “tonos” (con características melódicas y rítmicas concretas) con los nombres de chacona o zarabanda⁹³. Veamos algún ejemplo en la nación vecina.

Durante la segunda mitad del siglo XVII y principios del siglo XVIII los matrimonios reales franceses con princesas españolas supusieron un aumento de la influencia de nuestro país en la corte gala. Fue una influencia corta, comparada con la italiana, pero la corte se interesó por las cualidades del carácter nacional español, que encontró su expresión en el vestido, lenguaje, *décor*, teatro, música y danza⁹⁴. Según Cohen, la danza española tiene una gran presencia en la corte y la guitarra española es un instrumento popular, cuya práctica se atribuía incluso a Luis XIV, por lo que no resulta extraño que aumenten los elementos españoles en los ballets de Jean-Baptiste Lully (1632-1687). Las descripciones de este carácter *español* las encontramos ya en autores franceses de la época. “Es un carácter que autores franceses contemporáneos describen como solemne y grave, leal y romántico. Los españoles son muy orgullosos y altaneros, Antoine de Brunel (1666) nos lo dice, excesivamente celosos, para los que el honor y el amor son pasiones nacionales. La Mothe le Vayer (1636) los llama melancólicos y taciturnos”⁹⁵.

Los ballets en los que introduce números españoles estaban dedicados a la reina o a la reina-madre. A veces los números españoles eran representados por los Comédiens espagnols y otras los interpretaban cantantes italianos caracterizados como españoles. Niega Cohen, sin embargo, que estén concebidos

⁹³ BECKER, Danièle: “Lo hispánico y lo italiano en el teatro lírico español del siglo XVII”, *Actas del CIEMO*, Vol.I. Madrid, INAEM, 1987, 383.

⁹⁴ COHEN, Albert: “Spanish National Character in the Court Ballets of J.-B. Lully”, *RM*, XVI (1993), nº5, 2977-2987.

⁹⁵ It is a character that contemporary French authors describe as solemn and haughty, Antoine de Brunel tells us (1666), excessively jealous, for whom honor and love are national passions; La Mothe le Vayer (1636) calls them melancholy and taciturn. Clear sensitivity to character traits such as these, in music depicting Spanish style, becomes increasingly evident in Lully’s court ballets after the arrival in Paris of the *Comédie espagnole*.” BRUNEL, Antoine de: *Voyage d’Espagne*. Cologne, Pierre Marteau, 1666, 31, 52 y 139; LA MOTHE LE VAYER, François: *Discours de la contrariété d’humeurs qui se trouve entre certaines nations*. Paris, Estienne Richer, 1636, 19-20. [Citados en COHEN, Albert: “Spanish National Character...”, 2979-2980.]

como un juego de cualidades exóticas, “sino que rinde tributo a la expresión genuina de la nación española, y a su reina, introduciendo canciones, danzas y poemas en español”.

Llegados a este punto de afirmación de autenticidad, Cohen enumera “algunas de las características comunes al teatro de corte español de la época”:

- Línea melódica sencilla, silábica, no afectiva aunque lírica, de ámbito limitado, que utiliza la repetición motívica y la secuencia para desarrollar sus ideas.
- Armonía diatónica consonante con pocas disonancias, ocasionales inflexiones cromáticas, modulaciones simples y fórmulas cadenciales -todo dentro de la unidad tonal.
- Ideas rítmicas conductoras que favorecen el metro ternario (típico de la danza popular española), figuraciones con puntillo y sincopadas, con un ocasional ritmo de hemiolia característico que se extiende más allá de la barra de compás.
- Arias estróficas en ritmo ternario, utilizando las fórmulas tradicionales del Romance y el Villancico, alternando secciones de solo con estribillos de conjunto y ritournelles instrumentales.

La introducción de temas españoles en obras escénicas relacionadas con matrimonios reales en Francia continúa durante el siglo XVIII. Así Jean-Philippe Rameau (1683-1764) compone en 1745 una comédie-ballet con el título de *La princesse de Navarre* para festejar la boda del delfín de Francia, hijo de Luis XV, con su primera mujer, la infanta M^a Teresa de España⁹⁶.

Es interesante observar cómo en el teatro musical de los siglos XVII y XVIII, aparecen los elementos fundamentales de la imagen y la música española fuera de España:

- orgullo, celos, honor y amor, que configuran el carácter irracional y obsesado del español de los siglos XVII y XVIII.
- sencillez melódica, armonía diatónica, ritmo ternario y hemiolia, y fórmulas tradicionales de romance y villancico, que son aplicados, y escasamente explicados, a la música española en los contextos más diferentes.

⁹⁶ GEMBERO USTÁRROZ, María: “Navarra, tema de composición musical para propios y extraños”, *Signos de identidad histórica para Navarra*. Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1996, 407-408.

Si tenemos en cuenta la escasa justificación con que se aplican estos rasgos, debemos comenzar a cuestionarnos hasta qué punto la bibliografía halla realmente esas características en la música española fuera de España o, por el contrario, se limita a aplicar unos tópicos preconcebidos a todo fenómeno relacionado con España.

II.2. El siglo XVIII

A partir del siglo XVIII podemos estudiar cómo se va fraguando la imagen de la música española en Europa y América a través de influencias literarias y musicales, de la presencia de músicos españoles en otros países y de los libros de viajeros que ofrecen al resto de Europa una imagen de España, de su música y de su danza. Para realizar esta aproximación histórica a la música española fuera de España en el siglo XVIII, puede resultar útil recordar el concepto de música nacional, o mejor, de estilo nacional en música admitido en este siglo:

“En el siglo XVIII -período en el cual los méritos y defectos del «gusto» francés e italiano eran objeto de intenso debate- un estilo musical nacional no era aún tanto el carácter étnico que un compositor heredaba por nacimiento como una convención de escritura que podía escoger o cambiar por otra a voluntad (...). Como convención, con su propio repertorio de técnicas y características reconocidas, un estilo nacional en música era algo definido y comprensible”⁹⁷.

Por tanto, ya en el siglo XVIII podemos hablar de estilos nacionales en música, definidos mediante una serie de convenciones, aunque no se correspondieran con los elementos característicos la *verdadera* música del país. Otra cuestión, que comporta una mayor dificultad, sería intentar descifrar la existencia de una verdadera música de España. Sin embargo, al tratar algunos fenómenos musicales relacionados con España en otros países, constatamos una serie de rasgos que son percibidos por la colectividad como el «estilo español» y

⁹⁷In the eighteenth century -a period in which the merits and failings of French and Italian ‘taste’ were the subject of vehement debate- a national musical style was still not so much the ethnic character which a composer inherited at birth as a convention of writing which he could select and exchange for another at will. (...). As a convention, with its own recognized repertory of techniques and traits, a national style in music was something defined and comprehensible.” DAHLHAUS, Carl: *Between Romanticism and Modernism. Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century*. Berkeley, University of California Press, 1980, 90-91.

que, progresivamente, se van a asociar con determinadas características sociales, culturales y personales que configuran la imagen de España en otros países. No obstante, algunos estudios sobre las relaciones e influencias de la música española, parecen estar presididos por un afán “españolista”, que lleva a identificar elementos musicales muy concretos o a buscar obtrusas relaciones hispánicas en las obras de las grandes figuras del Barroco tardío europeo. Así, se han buscado antecedentes hispánicos para un tema musical concreto de la *Pasión según San Mateo* de J.S. Bach (1729)⁹⁸, planteando el posible trasvase de las fuentes españolas en las manifestaciones musicales más importantes de las últimas décadas del siglo XVII y primeras del siglo XVIII.

Con respecto a las relaciones “lejanas”, éstas se han intentado establecer en ciertas obras de Georg Friedrich Haendel (1685-1759) asociadas con España en base al argumento o motivación política de esa música⁹⁹. Siemens se basa en el tema, o en las circunstancias políticas italianas para inferir asociaciones españolas, y cuando en la única obra de Haendel con texto en castellano no encuentra contenido político alguno, afirma “que debía estar en otras circunstancias que rodeaban a dicha obra”.

Indudablemente, el estudio de los argumentos y las circunstancias políticas de las obras musicales, amplían considerablemente el campo de influencia española. No obstante, nuestra investigación se centra en la configuración de la imagen de España en otros países y su concreción musical en elementos estilísticos y estéticos que perduran hasta el siglo XX. Los límites impuestos, además de procurar unas conclusiones puramente musicales, no dejan lugar en este estudio a la obsesión nacionalista por identificar elementos hispanos en cualquier fenómeno musical.

II.2.1. La música española en otros países: Portugal y América.

No podemos establecer aún hasta qué punto las relaciones de la música española con la de otros países en el siglo XVIII contribuyeron a conformar la imagen *romántica* de España y sus consecuencias musicales. A pesar de ello,

⁹⁸ BONASTRE, Francesc: “Antecedentes hispánicos del tema *Kommt, ihr Töchter* de la *Matthäus-Passion* de J.S. Bach (BWV 247). Historia de la pervivencia de un programa semántico nacido en el barroco musical español”, *RM*, XVI (1993), nº1, 59-86.

⁹⁹SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: “Las obras de Haendel relacionadas con España”, *Actas del CIEMO*, II . Madrid, INAEM, 1987, 31-37.

algunos estudios recientes han puesto de manifiesto estas relaciones que, en casos específicos, parecen anticipar determinados rasgos que se asociarán secularmente a la imagen de la música española; aunque en ocasiones estos rasgos se hallan escasamente justificados y más bien parece que se esconden en la pluma del investigador dispuestos a aflorar en cualquier tema *español*. En el caso de Portugal, la proximidad geográfica y las relaciones seculares prodigan la existencia de estrechos vínculos entre la música portuguesa y la española, “claramente reflejados en el repertorio medieval de las *cantigas de amigo* galaico-portuguesas, en el villancico renacentista y barroco, o en la polifonía sagrada y música de tecla”¹⁰⁰. También en los siglos XVII y XVIII se representan comedias, música teatral derivada de los villancicos religiosos y numerosas zarzuelas¹⁰¹. Sin embargo, no se han estudiado las consecuencias musicales de la presencia española en el repertorio portugués.

El intercambio de influencias entre España y las colonias americanas se extiende desde la invasión de éstas, en el siglo XVI, hasta nuestros días. Chase señala la coincidencia del colonialismo americano con la época de apogeo artístico de la música española, alcanzando su máximo desarrollo la música profana, vocal e instrumental, la música polifónica religiosa, los escritos teórico-musicales y la unión de la poesía y la música tradicionales en aquellas formas populares como el romance y el villancico. Así, los conquistadores llevaron a América la cultura de la “Edad de Oro” de España¹⁰².

Para determinados autores, como Isabel Aretz, la cultura española se hizo sentir con gran fuerza en América Latina, perviviendo hasta nuestros días¹⁰³. La música ibérica, en su diversidad de manifestaciones, llega a América con los conquistadores, gestándose, desde ese momento, una música diferente a la del

¹⁰⁰The history of Portuguese music is closely linked to that of Spain since the earliest times and up to the beginning of the 18. century. These links are clearly reflected in the medieval repertory of th Galician-Portuguese *cantigas de amigo*, in the Renaissance and Baroque *villancico*, or in the sacred polyphony and keyboard music produced at Viseu, Coimbra, Elvas, Évora, Vila Viçosa and Lisbon. This fact has not received enough attention from Portuguese musicologist, who, in the past, seem to have fallen too often prey to a misguised nationalism.” BRITO, Manuel Carlos de: “Portuguese-Spanish musical relations during the 18th century”, *Actas del CIEMO*, II. Madrid, INAEM, 1987, 133-138.

¹⁰¹BRITO, Manuel Carlos de: “Vestigios del teatro musical español en Portugal a lo largo de los siglos XVII y XVIII”, *RM*, V (1982), nº 2, 325-335.

¹⁰²CHASE, Gilbert: “La música hispánica en las Américas”, *La Música de España*. Buenos Aires, Librería Hachette S.A., 1943, 275-291.

¹⁰³ARETZ, Isabel: “La música ibérica en América”, *AM*, XXXIX-XL (1984-85), 117-131.

aborigen. Con respecto a los instrumentos, fundamentalmente los de cuerda, Aretz afirma que están aún bien representados en el ambiente folklórico del continente americano, puesto que llegaron con los primeros conquistadores y fructificaron en América Latina, hasta el punto de que aún se recogen innumerables variantes de ellos¹⁰⁴.

El estudio de las influencias de la música española en América se ha extendido incluso a la Edad Media. Carlos Vega encontró analogías estilísticas, incluso, entre las melodías de los trovadores y los diversos cancioneros folklóricos americanos. Ya en el siglo XVI, Juan Bermudo, en la segunda edición de su libro *Declaración de Instrumentos Musicales* (1555) incluye sus composiciones originales “a pedido del Nuevo Mundo” por lo que Aretz cree que los principales libros de música del Renacimiento publicados en España fueron conocidos también en América¹⁰⁵. En los prólogos de estos libros encontramos algunas reflexiones interesantes sobre el estilo español que debieron contribuir a conformar la imagen de la música española. Así, Juan Bermudo, en el prólogo de su *Declaración* caracteriza la música española por su encanto y sonoridad, cualidades que adquieren un claro sentido sensual en contraposición con la profundidad, perfección técnica y “arte” de la música extranjera:

“El intérprete no puede disfrutar la música *extranjera* que hoy viene del excelente Cristóbal de Morales, el profundo Gombert, y otros forasteros (e incluso de algunos de nuestros compositores nativos contemporáneos), a menos que entienda los instrumentos y pueda escribir en tablatura para ellos. Cuento a nuestro Morales como un compositor extranjero, porque si su música tiene el encanto y la sonoridad de la música española al mismo tiempo no carece de la profundidad, la perfección técnica y el arte de la música extranjera”¹⁰⁶.

¹⁰⁴ ARETZ, Isabel: “Guitarras, bandolas y arpas españolas en América Latina”, *Actas del CIEMO*, Vol.I. Madrid, INAEM, 1987, 333-348.

¹⁰⁵ Aretz se refiere a los libros de música práctica, pero ya F. Pedrell (*Lírica nacionalizada. Estudio sobre una fuente del folklore musical castellano del siglo XVI*. París, 1916, 211-216) había señalado los aportes al conocimiento del folklore español realizados por Francisco Salinas en su obra *De Musica Libri Septem* (1577). (Citado en FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael: “Introducción” en SALINAS, Francisco: *Siete Libros sobre la Música*. Madrid, Alpuerto, 1983, 17). Los libros dedicados al ritmo y al metro (V, VI y VII) contienen fragmentos de unas cincuenta canciones populares de la época.)

¹⁰⁶ “The player cannot enjoy the *foreign* music that today comes from the excellent Cristóbal de Morales, the profound Gombert, and other outsiders (and even from some of our progressive contemporary native-born composers), unless he understands instruments and can intabulate for them. I count our Morales as a foreign composer, because if his music has the charm and sonorouness of Spanish music it at the same time lacks nothing of the profundity, the technical pollish, and the artifice of foreign music.” BERMUDO, Juan: “Prólogo general de toda la obra para el lector”, *Declaración de Instrumentos Musicales* (1549). Citado en STEVENSON, Robert: *Juan Bermudo*. The Hague, Martinus Nijhoff, 1960, 13-14.

Indudablemente, es en el campo de la danza donde se producen los intercambios hispanoamericanos más significativos y que más influencia tendrán en la conformación de la imagen musical de España. Los estudios sobre la presencia española en América señalan la llegada de las danzas europeas a través de las autoridades y cortes de los virreyes, cuyos bailes habituales establecieron un patrón para la sociedad colonial¹⁰⁷. Se minimizan, en cambio, las aportaciones americanas a Europa, afirmando que “como algo de origen mexicano, apenas pasó a Europa la Zarabanda a incorporarse a la Suite de los clavecinistas”¹⁰⁸. En lo que se refiere a los bailes populares, el fandango pasa a América por vía del pueblo y del teatro, y hace furor en los siglos XVIII y XIX hasta el punto de provocar numerosas prohibiciones eclesiásticas. En Iberoamérica se desarrolla en diferentes bailes criollos, como la zamacueca, jarabe, huapango y muchos otros, variando según los países. También se conocen otros bailes como el bolero y la jota. En el siglo XVIII proliferan los entremeses o zarzuelas y tonadillas, que se representan en los teatros de las ciudades principales. Todos estos bailes y cantos, según Aretz, se verán sometidos a un proceso de americanización durante el siglo XIX.

Uno de los puntos que más nos interesa del estudio de Isabel Aretz sobre la música ibérica en América es la relación de aspectos técnicos musicales que considera “propios de la música española desarrollada en América”¹⁰⁹:

- Técnicas de punteo, arpegiado rápido y rasgueo de la vihuela y la guitarra de cuatro órdenes heredadas de España se mantienen en la guitarra actual en Iberoamérica.
- Escala andaluza, el *modo de mi* con el tetracordo descendente la-sol-fa-mi y sus acordes correspondientes, menor el primero y mayores los tres siguientes. Vestigios modales a los que se otorga también un origen español.
- Patrones rítmicos específicos, como el sesquiáltero (alternancia o simultaneidad de 3/4 y 6/8), compartidos por la música de España y la de América. También compara el ritmo del tango español y de la habanera americana, negando la procedencia americana de los ritmos, ya que existen antecedentes del ritmo básico

¹⁰⁷LIVERMORE, Ann: “Música española en Latinoamérica”, *Historia de la música española*. Barcelona, Barral Editores, 1973, 357-397.

¹⁰⁸ARETZ, Isabel: “La música ibérica...”, 119.

¹⁰⁹ARETZ, Isabel: “La música ibérica...”, 126.

en obras tan antiguas como las Cantigas de Alfonso X, aunque sí llegaron de América estas especies, la habanera y el tango, como un todo. Denominaciones de algunas danzas, como el Polo venezolano.

- Ornamentos vocales, como los grupetos propios de la música andaluza, son asociados también con la herencia española.

El rasgueo de la guitarra, la escala andaluza, determinados patrones rítmicos (sesquiáltero, habanera) y los ornamentos vocales, son los elementos que caracterizan a la música española “desarrollada en América” y, curiosamente, a toda la música española desarrollada fuera de España o estudiada por un autor no español. Es decir, estos rasgos constituyen el arquetipo de la música española fuera de España. Cabría preguntarse hasta qué punto son conclusiones propias de cada estudio o, en cambio, son elementos predeterminados que afloran continuamente al estudiar cualquier fenómeno relacionado con la música española. En cualquier caso, hemos de tener presentes estos elementos, pues con ligeras modificaciones van a constituir la imagen de la música española que triunfa en Europa en la segunda parte del siglo XIX y en las primeras décadas del siglo XX.

II.2.2. Músicos españoles fuera de España.

La difusión de la música española fuera de España, e incluso de determinados convencionalismos como “estilo español”, no sólo se realizó por medio de tratados teóricos y composiciones, sino que también desempeñaron un papel fundamental los músicos españoles que desarrollaron su actividad profesional en otros países. En cierto modo, la nacionalidad de los compositores atribuía exóticamente a su música ciertas características propias del país de origen entre los oyentes extranjeros; sin embargo, estas “atribuciones exóticas”, escasamente justificadas, parecen pervivir en los estudios actuales sobre estos músicos.

En el caso de Vicente Martín y Soler (1754-1806), por ejemplo, recientemente han aparecido algunos artículos sobre aspectos puntuales de su obra¹¹⁰, aunque aún no existe un trabajo definitivo que profundice en su

¹¹⁰Véanse GÁLVEZ, Genoveva: “Un nuevo hallazgo de música escénica de Vicente Martín y Soler: ‘Il burbero di buon cuore’”, *RM*, X (1987), n°2, 623-631. KRIAJEVA, Irene: “Músicos españoles en Rusia: Vicente Martín y Soler en la corte de Catalina II (en base a los materiales de los archivos rusos)”, *AM*, 49, 1994, 191-198.

producción y justifique la enorme fama y difusión de la que gozó su música. Martín y Soler nació en Valencia, donde se inició musicalmente como seise. En Madrid participa de la actividad operística de la ciudad y marcha a Italia, donde inicia una gran carrera como compositor de óperas. En 1785 triunfa en Viena con *Una cosa rara* y *L'arbore di Diana*. Genoveva Gálvez estudia *Il burbero di buon cuore*, ópera bufa que escribió con el libretista Da Ponte, estrenada en Barcelona en 1794, afirmando la adscripción española de sus números y justificándola escasamente:

“En gran parte de ellos, emplea ritmos y melodías que parecen extraídos del folklore catalano-aragonés, como sardanas o seguidillas. En general se deja sentir un poso de cultura popular española. A pesar de todo, a Martín se le ha tachado de italianizante en nuestro país, por el hecho de haberse adscrito a la ópera de estilo italiano; solamente R. Mitjana reconoce someramente que nunca dió la espalda a la tradición hispánica”¹¹¹.

La referencia a Mitjana resulta muy significativa, pues su monumental aportación a la historia de la música española, como ya hemos observado, está tintada de un nacionalismo exclusivista que contemplaba a la invasión italiana como la raíz de todos los males del país¹¹². En otro somero artículo sobre el músico valenciano también aparece la inevitable referencia a su origen español, cuando afirma la autora que en la música de *Melomanía* (1790) encontramos “una señal inconfundible del origen español del autor, al cantar uno de los personajes de la ópera una seguidilla en español”¹¹³.

El establecimiento de estas relaciones puntuales, casi anecdóticas, sin un estudio pormenorizado de las mismas ni justificación documental alguna, no hace sino engrosar el cúmulo de adscripciones poco rigurosas aplicadas a la música y los músicos españoles. Estas adscripciones han contribuido a la utilización indiscriminada del calificativo de español para toda obra musical cuyo texto estuviera en castellano o con elementos rítmicos que recordaran a un ritmo de danza. Se alejan, por tanto, de nuestro objeto de estudio, que es la conformación de la imagen de España en otros países y su “traducción” en elementos musicales concretos, que se van a asociar secularmente con la música española.

¹¹¹GÁLVEZ, Genoveva: “Un nuevo hallazgo...”, 627-628.

¹¹²Véase ALVAREZ CAÑIBANO, Antonio: “Introducción”, *Historia de la música en España*

¹¹³KRIAJEVA, Irene: “Músicos españoles en...”, 198.

II.2.3. Músicos italianos en España.

En el siglo XVIII, uno de los temas preferidos de la historiografía musical sobre España es la presencia de grandes músicos italianos en nuestro país y su asimilación rasgos musicales hispánicos que difunden por toda Europa. Probablemente, el más renombrado de estos músicos sea Domenico Scarlatti (1685-1757), que estuvo en España durante casi treinta años. Gilbert Chase afirma que Scarlatti “...prestó más atento oído a los cantos populares y a las tonadas de danza de España que a los triviales convencionalismos de la ópera italiana de Madrid”¹¹⁴. Cita la célebre frase de Charles Burney cuando observa que en la música del maestro napolitano hay algunos pasajes “en que imitó la melodía de las canciones cantadas por los carreteros, arrieros, y gente del pueblo”. También comenta una observación de Francesco Malipiero¹¹⁵ de que “cualquiera que observe su vida (de Scarlatti) a través de sus obras, ha de quedar impresionado por la influencia que sobre él ejerció la música popular española”. A continuación Chase estudia el hispanismo de Scarlatti, centrándose sobre todo en la influencia de la guitarra española y en las danzas populares españolas que reconoce en sus sonatas. A pesar de la cuestionable justificación de los elementos hispánicos atribuidos a las sonatas de Scarlatti, su enorme difusión en Europa y la exaltación de su hispanismo en la bibliografía extranjera¹¹⁶, las convierten en un claro exponente de la música española fuera de España. De hecho, el músico napolitano será un referente importante de la tradición musical española dentro y fuera de España en las primeras décadas del siglo XX.

Otro italiano que pasó casi cuarenta años en España fue Luigi Boccherini (1743-1805). Chase cita la opinión del eminente musicólogo francés George de Saint Foix, que abogó por un mayor reconocimiento del músico italiano, y considera que sus obras ofrecen formas y galas de la danza española “de un encanto y riqueza sin igual”. Tuvo además un perfecto conocimiento de la técnica guitarrística, como lo demuestran los tres quintetos que escribió para cuerda y

¹¹⁴CHASE, Gilbert: *La música de España*. Buenos Aires, Librería Hachette S.A., 1943, 119 sq.

¹¹⁵MALIPIERO, Francesco: “Doménico Scarlatti”, *The Musical Quarterly*, XIII, nº3 (julio, 1927). (Citado en CHASE, Gilbert: *op.cit.*, 119).

¹¹⁶La influencia de la música española en las sonatas de Domenico Scarlatti (1685-1757) ha sido estudiada principalmente por: BOULANGER, Richard: *Les Innovations de Domenico Scarlatti dans la technique du clavier*. Béziers, Société de Musicologie de Languedoc, 1988; BOYD, Malcolm: *Domenico Scarlatti- Master of Music*. New York, Schirmer Books, 1987; KIRKPATRICK, Ralph: *Domenico Scarlatti*. Madrid, Alianza, 1985 (1953); PUYANA, Rafael: “Influencias ibéricas y aspectos por investigar en la obra para clave de Domenico Scarlatti” en Actas del CIEMO, II. Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, 51-59.

guitarra. Su *Ballet español*, que, según Chase, es un perfecto ejemplo de su españolismo, no contiene una imitación real de las danzas, sino que sugiere una atmósfera española con el uso de redobles, síncopas y pasajes en pizzicato¹¹⁷. La música de Boccherini fue conocida en toda Europa y, sin duda, con un reconocimiento general de algunos elementos “hispanicos”.

Tanto los músicos españoles que salieron de nuestro país como los músicos extranjeros que trabajaron en él, contribuyeron en cierta medida a difundir una imagen de España y la música española, aunque no aparecen todavía claramente definidos los elementos musicales característicos de la imagen de la música española que se fragua en la segunda parte del siglo XIX y primera del siglo XX. No obstante, encontramos ya citados en la bibliografía algunos patrones de danza, la imitación del rasgueo de la guitarra y elementos modales, entre otros, que constituirán los arquetipos de la posterior música “española”. Probablemente, durante el siglo XVIII, e incluso antes, se inicia una progresiva configuración de esos elementos puramente musicales que conforman la imagen de España. Falta todavía un estudio detenido de este proceso, que revele la importancia de la imagen “tópica” de la música española en esta época.

II.2.4. La imagen de España a través de los libros de viaje.

En el siglo XVIII, los libros de viaje están escritos por autores imbuidos en el espíritu de la Ilustración. Para ellos, el viaje es la culminación de un proyecto científicamente planeado, tratando de exponer objetivamente sus resultados, aunque a veces “emitan opiniones derivadas de aceptar planteamientos no suficientemente contrastados”¹¹⁸. Estos viajes tienen una finalidad científica y cultural, como un medio para conocer la realidad visitada estudiando exhaustivamente los aspectos económicos, sociológicos, culturales y artísticos previamente seleccionados. No es de extrañar, por tanto, que España no resultara un destino preferente a los ojos de los viajeros ilustrados, y aún menos de los viajeros con intereses musicales. Así, Charles Burney la excluye de su itinerario para estudiar el estado de la música en el Continente¹¹⁹. Los pocos viajeros

¹¹⁷CHASE, Gilbert: *La música de ...*, 127-128.

¹¹⁸BERNAL RODRÍGUEZ, Manuel: “Introducción”, *La Andalucía de los libros de viajes del siglo XIX*. Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1985, 12 -33.

¹¹⁹Para un breve estudio sobre la imagen de España y la música española en los libros de viaje durante los siglos XVIII y XIX véase ETZION, Judith: “The Spanish Fandango - From eighteenth-century «Lasciviousness» to nineteenth-century

ingleses o franceses que visitan España no muestran interés por la música o la danza. A menudo se refieren al fandango, no porque fuera la danza de moda en España, sino porque reflejaba el matiz negativo del “carácter español”.

España apenas atrajo visitantes durante la primera mitad del XVIII debido a las prolongadas Guerras de Sucesión. Con la llegada de Carlos III en 1759, las condiciones políticas, físicas y sociales mejoraron substancialmente, pareciendo más accesible y atractiva a los extranjeros. Los motivos de los viajeros ingleses y franceses que visitaron nuestro país durante los siglos XVIII y XIX eran muy variados. Todos comentan el árido paisaje castellano, las incomodidades y peligros del viaje, el penoso estado económico del país, algunas curiosas actividades sociales y costumbres (fiestas, corridas de toros, vestimenta, cocina, etc.) y finalmente las principales instituciones gubernamentales y religiosas, particularmente la terrible Inquisición. Sólo una cantidad manejable de fuentes de viaje prestan seria atención a la literatura española, teatro, arte, música y danza.

A la hora de abordar estas fuentes hay que tener en cuenta los sentimientos antiespañoles de larga permanencia en Francia e Inglaterra. España representaba la antítesis del progreso europeo. La *Leyenda Negra* era fomentada por los sentimientos anti-católicos ingleses, la fuerte crítica antiespañola de los filósofos franceses y los largos conflictos políticos de ambos países con España. La mentalidad racionalista de la época sentía aversión hacia la superstición religiosa, el orgullo y el fanatismo por los que España era conocida. Los españoles no eran considerados como nobles pueblos salvajes atrasados, sino como innobles católicos y colonialistas. Este modo de ser se concibe no sólo como consecuencia del clima o del temperamento, sino como una de las principales causas del declive económico y político de España. Así, en los relatos de los viajeros ilustrados, se destacan los múltiples vicios sobre sus virtudes. La música y la danza españolas son consideradas como simples diversiones sociales, con una reacción adversa generalizada a la pasión con que se bailan. Sir John Hawkins refleja esa aversión en su definición del fandango: “...es bailado por un hombre y una mujer, y consiste en una variedad de las más indecentes gesticulaciones que se puedan concebir”¹²⁰. La incivilizada mujer española es frecuentemente asociada con atributos como “obscenidad”, “voluptuosidad”, “lascivia” y “promiscuidad” en esa imagen idealizada de España que difundía en Europa la literatura de viaje. Esa

exoticism”, *AM*, 48 (1993), 229-250.

¹²⁰HAWKINS, John: *A General History of the Science and Practice of Music*. London, 1776. Ed. facsímil Othmar Wessley (Graz, 1969), II, 588n. (Citado por ETZION, Judith: “The Spanish Fandango...”, 235n.).

pasión incontrolada de la danza se relacionaba con los más imaginativos orígenes de culturas primitivas, no europeas, al igual que las corridas de toros.

Si los viajeros franceses del siglo XVII se referían al honor y al amor como las pasiones nacionales españolas, que conferían un carácter a la vez romántico y altanero¹²¹, éstas se convierten en símbolos de irracionalidad y atraso para la mentalidad racionalista francesa del siglo XVIII, configurando una imagen de España que, indudablemente, se difunde por la Europa de la época.

II.3. El Siglo XIX.

II.3.1. “España, país romántico”

La importancia de la producción artística del Romanticismo español, aunque actualmente está siendo objeto de profundas revisiones en todas los géneros, puede ser cuestionada en el contexto del movimiento romántico europeo. Sin embargo, en las primeras décadas del siglo XIX España se convierte en un país romántico a los ojos de Europa:

“La obra romántica española, aún contando con alguna que otra personalidad de primerísima calidad, apenas tiene resonancia exterior alguna y, desde luego, no influye nada en el desarrollo del movimiento romántico europeo. Sin embargo, el tema de España abre una variadísima gama de posibilidades para la imaginación romántica, hasta el punto que resulta difícil encontrar un romántico europeo que de una u otra manera no se haya interesado por nuestro país. En las primeras décadas del siglo XIX una verdadera hispanofilia recorre Europa (...)”¹²².

No interesa el conocimiento de la situación real de España, sino la atractiva imagen que se difunde en Europa. En este punto se puede hallar el origen del “desfase geográfico” entre la situación española dentro de nuestras fronteras, y la concepción del país que se hace común entre los europeos. En el aspecto específicamente musical, el desconocimiento de la situación real de España en Europa coincide con la ausencia de investigaciones rigurosas en nuestro país que

¹²¹BRUNEL, Antoine de: *Voyage d'Espagne*. Cologne, Pierre Marteau, 1666, 31, 52 y 139; LA MOTHE LE VAYER, François: *Discours de la contrariété d'humeurs qui se trouve entre certaines nations*. Paris, Estienne Richer, 1636, 19-20. [Citados en COHEN, Albert: “Spanish National Character...”, 2979-2980.]

¹²²CALVO SERRALLER, Francisco: *La imagen romántica de España. Arte y Arquitectura del siglo XIX*. Madrid, Alianza Forma, 1995, 15.

recuperen el romanticismo musical español. Todo ello nos lleva a afirmar, como señala Emilio Casares, que “..., habrá que combatir con la investigación la creencia generalizada (especialmente en el extranjero) de que los años que van desde la crisis de la tonadilla escénica hasta la aparición de la trilogía de Albéniz-Granados-Falla fueron yermos en creatividad musical o sencillamente productores de un arte de imitación carente de originalidad”¹²³.

España no aparece en las grandes monografías que la musicología mundial dedica al siglo XIX. Sin embargo, es un siglo muy significativo tanto para la música española como para la europea, pues ya antes de nacer nuestro romanticismo musical España era una moda en Europa: “..., una especie de tópico fascinante, enigmático; una España llena de gitanos, toreros, castañuelas, con una gran capacidad de sugestión, de estímulo literario, pictórico y musical, lugar que invitaba a los grandes viajes”¹²⁴.

Indudablemente, el siglo XIX es la época de mayor presencia de la música española fuera de España; aún así, la historiografía musical española ha prestado escasa atención a este complejo tema. Apenas se han publicado sobre este aspecto algunos artículos con un marcado afán divulgativo¹²⁵, que necesitan una reevaluación. Estos primeros intentos musicográficos parten exclusivamente de los tópicos españolistas acuñados durante decenios y sufren el lastre de la escasez de investigación musicológica sobre el siglo XIX español en aquellos años. Son dos breves artículos, sorprendentemente parecidos, que Sopeña publica por la misma época, comentando las obras “españolas” de los grandes autores del siglo XIX, “desde Chopin con su *Bolero* hasta Debussy con su *Iberia*”. La adscripción de “obra española” está realizada con un criterio heterogéneo que incluye el título, la localización geográfica o la nacionalidad del autor del argumento, lo andaluz, la jota, la habanera, etc. A pesar de tener el carácter de breves comentarios sobre una disparidad de fenómenos, y de apoyarse en la imagen de “la pobre música de los españoles (...) copiando lo que viene de fuera”, estos escritos tienen el valor de llamar la atención sobre la relevancia de España en la música europea del siglo XIX.

¹²³CASARES RODICIO, Emilio / ALONSO GONZÁLEZ, Celsa: “Prólogo”, *La música española en el siglo XIX*. Oviedo, Universidad, 1995.

¹²⁴CASARES RODICIO, Emilio: “La música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales.”, *La música española en el siglo XIX*. Oviedo, Universidad, 13-122.

¹²⁵SOPEÑA, Federico: “Lo español en la música romántica”, *Cuadernos de Música*, Año I, nº 2, *El Romanticismo musical español*. Madrid, A. Rodríguez Moreno, 1982, 15-25; “La imagen romántica de España en la música”, *La Imagen romántica de España*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981, 103-110.

Años antes, Adolfo Salazar había estudiado el tema de “España, país romántico”, título con el que denominó uno de los capítulos más significativos de su libro *El Siglo Romántico* (1936)¹²⁶. Bajo este epígrafe Salazar analiza el interés que España suscitaba a los primeros definidores del movimiento romántico. España aporta a la corriente literaria romántica definida por A.F. Schlegel sus tradiciones, su literatura antigua, sus costumbres pintorescas, y el carácter dramático opuesto a lo que era propio de la sociedad distinguida de los salones europeos. Aparece como un país con un fuerte componente medieval rescatado a través de los romances. Esa España, procedente de A.F. Schlegel, perdió pronto una autenticidad literal para convertirse en puro estímulo literario. Así aparece también en la obra de Víctor Hugo y, en general, en el Romanticismo francés¹²⁷. Salazar señala que el más fuerte influjo de la literatura castellana sobre el Romanticismo francés proviene del Romancero¹²⁸. Los escritores franceses del Romanticismo pintan la religiosidad española con una violencia de paleta, junto al instinto aventurero, la imaginación fantástica y el lenguaje florido de los orientales. Víctor Hugo se inspira en el componente oriental del Romancero en *Romance mauresque y Orientales*. También resplandece la España “católica y feroz” pintada a gusto de los filósofos del siglo XVIII en *La Leyenda de los siglos*. Poco tiempo después se une a esta visión la cruz y la navaja en manos de los frailes cabecillas, que describen los viajeros por tierras españolas a partir de la guerra napoleónica. Los poetas franceses encuentran en nuestros romances moriscos una España inconfundible, más sugestiva aún que el Oriente real y que Hugo identifica con Granada en sus *Orientales* (1829).

También el orientalismo de los ingleses incluye, entre otros, un significativo componente español. Byron refleja en *Childe Harold* una España “de oídas”, una colección de tópicos que recoge en Andalucía, “y esto es tan interesante como cuando hace descripciones reales para quien sabe apreciar el valor que tiene el tópico y su significación en la formación de los mitos y en las ‘ideas admitidas’ que integraron de un modo predominante el movimiento

¹²⁶SALAZAR, Adolfo: *El Siglo Romántico*. Madrid, J. M. Yagües, 1936, 47-70.

¹²⁷MARTINENCHE, Ernest: *L'Espagne et le Romantisme français*. París, Hachette, 1922.

¹²⁸ La importancia del Romancero pervive en la historiografía francesa sobre la música española. Así, al estudiar las características del folklore español, Christiane le BORDAYS establece un origen remoto del romance, relacionándolo con la herencia romana, con la liturgia visigoda, con ciertas formas métricas latinas y árabes, y con las canciones de gesta. Lo considera el poema más representativo de la lengua española a finales del siglo XV, convirtiéndose su métrica desde entonces en algo cosustancial a las expresiones musicales más diversas, caracterizando el “fraseo ibérico”, término generalizador que lamentablemente no explica. BORDAYS, Christiane le: *La música española*. Madrid, EDAF, 1978 (1977), 13.

romántico en todas sus épocas y aspectos”¹²⁹. La supuesta antigüedad y el color oriental de los romances españoles llegan a Alemania a través de la *Historia de la literatura española* de Bouterwerk, que en 1812 aparece ya traducida al francés y provee a alemanes y franceses de abundantes ideas, fértiles en consecuencias a pesar de los errores descubiertos después por la crítica histórica. Otra serie de tópicos sobre la vehemencia y la “furia” españolas, el honor caballeresco, la quema de herejes y las corridas de toros, pintorescamente descritas en *Childe Harold*, prenden en tierras germánicas y pasan en seguida al famoso prefacio del *Cromwell* de Hugo. Bouterwerk concluye su obra señalando dos puntos fundamentales en la influencia de España sobre el Romanticismo: el carácter nacional de nuestra poesía y su persistente orientalismo, causa esencial de la perduración de este carácter nacional, de tal modo que lo oriental y lo nacional son inseparables en España.

A través de esta interpretación histórica, avivada por el placer orientalista, se llegaba a un nuevo plano poético: al “color local” ya perfectamente establecido en Hugo y en Merimée. Por tanto, Salazar encuentra en las *Orientales* de Víctor Hugo, el apogeo del orientalismo romántico de procedencia española, a través de las cuales los jóvenes poetas románticos de España ven la propia historia. Este referente francés se hace extensivo a los músicos españoles:

“A su vez, cuando el prurito pintoresco del Romanticismo llega a los músicos españoles, con retraso muy considerable, los tópicos morunos y alhambristas se inspiran, como género musical, en antecedentes franceses inmediatos, si bien la sustancia melódica proviniera más directamente del repertorio de la canción de salón andalucista del siglo XIX (...)”¹³⁰

Las guitarras de los poemas de Hugo reflejan una Andalucía de exóticas sonoridades y ritmos de fandango que aparece en todo el ámbito del Romanticismo. Ya antes Byron había cantado en *Childe Harold's Pilgrimage* (1812) una Andalucía, que había recorrido en 1809, en la que escuchaba los “ecos de África estremecidos con el gemido de la madre mora”¹³¹, en un ambiente de doncellas, guitarras, clarines y corridas de toros. Los románticos franceses reinciden en los mismos tópicos perdurables: guitarras, castañuelas, panderetas, junto a guerrilleros y bandidos, uniendo el tópico del “tambour de basque” a los

¹²⁹SALAZAR, Adolfo: *El Siglo Romántico*, 56.

¹³⁰SALAZAR, Adolfo: *El Siglo Romántico*, 60.

¹³¹ “Afric's echoes thrill'd with Moorish matron's wail”, *Childe Harold's Pilgrimage* (canto I, estrofa XXXV), citado en SALAZAR, Adolfo: *El Siglo Romántico*, 61.

rasgueos de la guitarra y los taconeos del fandango. Estos tópicos aparecen hasta la saciedad en los libros de viaje de Gautier, Merimée y Musset, entre otros.

Así, en un principio, España despierta el interés a los primeros definidores del movimiento romántico por sus tradiciones, su literatura antigua, sus costumbres pintorescas, y su carácter dramático opuesto a lo que era propio de la sociedad distinguida de los salones europeos. Aparece como un país con un fuerte componente medieval y oriental, convirtiéndose en un poderoso estímulo literario:

“España, casi inconscientemente, aporta al espíritu del romanticismo, más que nada, unas tipologías y modos de comportamiento que pronto serán convertidos en clichés literarios. Era un país romántico en su forma de vivir, una nación inspiradora de actitudes románticas, lo que Aranguren llama ‘romanticismo vivido’.

La presencia de España en el romanticismo europeo es una constante a partir de los escritos de Madam de Staël, Schlegel, Byron, Humbolt, Roberto Southey, Víctor Hugo, Gautier, Musset, Merimée, por no citar a pintores como Manet y Doré, u obras musicales (...)”¹³²

En la música francesa “lo español” se convierte en una constante temática y ambiental. Uno de los frutos más significativos de este encuentro fue *Carmen* de Bizet, pero tuvo numerosos antecedentes y consecuencias que llegan hasta el siglo XX con Ravel o Debussy. De hecho, como reflexiona Casares, la mayoría de los compositores y obras españolas conocidas, aparte del siglo XVI, corresponden al siglo XIX: Arriaga, García, Sor, Sarasate, Monasterio y muchos otros. También España lanza al mundo en ese siglo una auténtica saga de intérpretes relevantes: Albéniz, Francés y Gayarre, entre otros. Además, en las primeras décadas del siglo XIX son muchos los compositores y artistas que tienen que abandonar España por circunstancias políticas, como Sor, Gomis, Rodríguez de Ledesma, Aguado, Masarnau, o para buscar una formación fuera de una patria que no podía dársela, como Pedro Pérez Albéniz, Pedro Tintorer, Marcial del Adalid y otros.

El regreso de los emigrados políticos, a raíz de la muerte de Fernando VII en 1833, fue decisivo para la introducción del Romanticismo en España. Como plantea Salazar, hubo en este movimiento una corriente de reciprocidad en la creación de la imagen pintoresca de España:

“Que se conociese ya entonces algo de la literatura alemana e inglesa prerromántica (entre

¹³²CASARES RODICIO, Emilio: “La música del ...”, 16.

gentes cultas y no muy extensamente) no quita para que, en efecto, el Romanticismo que entraba con los emigrados afectase principalmente un carácter a la francesa de ‘liberalismo en la literatura’ y de un ‘nuevo espíritu’; una ‘nueva escuela’ imbuida en los diferentes aspectos del literatismo de Hugo: teatro, orientalismo, tragedia de capa y espada. Incluso el españolismo pintoresco anglosajón como el de Borrow e Irving o el francés de Gautier y Mérimée dieron a los españoles, por lo menos, tanto como lo que ellos recibieron. Los paisajes de Aleza padre, en Sierra Morena, con sus bandoleros; los grabados de los ilustradores del Semanario Pintoresco, siguen más el tópico españolista que lo inventan”¹³³.

Incluso el conocimiento de la literatura española era mayor y anterior en otros países, llegando a traducirse al castellano tratados de literatura española de autores extranjeros, “con lo cual, ..., los españoles se forman una idea de su propia literatura al través de las ideas de los alemanes o de otros”. En este mismo sentido se pronuncia Calvo Serraller al estudiar la pintura costumbrista española, particularmente la andaluza, como respuesta a la imagen de España en Europa. No es extraño que sea Andalucía, la región que encantó sin exclusión a la mayoría de los viajeros románticos extranjeros, la primera en acusar esta influencia y la que manifiesta más prematuramente una pintura costumbrista, pues este tipo de arte está condicionado por una imagen de España como reducto exótico. “De manera que, si para la Europa de la revolución industrial y el progreso, España toda participa por sus contrastes del mito romántico, Andalucía era indiscutiblemente la meta obligada, la razón de ser de todos sus peregrinajes”¹³⁴.

Así, España aparece a los ojos románticos como una especie de *residuo arqueológico*, lleno de personajes de leyenda, que no había sufrido los estragos de la revolución industrial, que había aceptado muy superficialmente el clasicismo, salvaguardando sus viejas tradiciones góticas, cristianas y caballerescas¹³⁵. En Francia, tras la derrota de Napoleón, el exotismo suponía un deseo de evasión. En el resto de Europa la revalorización de la cultura hispana fue, en parte, producto de un mejor conocimiento de nuestra literatura, “donde se creyeron encontrar valores afines a los nuevos ideales *románticos*: lo popular y oriental en el romancero, la pervivencia de un espíritu caballeresco en el Quijote y la simbiosis

¹³³ SALAZAR, Adolfo: *La música en la sociedad europea. III. El siglo XIX (2)*. Madrid, Alianza, 1985 (1944), 21.

¹³⁴ CALVO SERRALLER, Francisco: *La imagen romántica de España. Arte y Arquitectura del siglo XIX*. Madrid, Alianza Forma, 1995, 41.

¹³⁵ ALONSO, Celsa: *La Canción Lírica Española en el siglo XIX*. Madrid, ICCMU, 1998, 158.

de arte y cristianismo en el teatro clásico”¹³⁶. A esto hay que unir la admiración por los valores tradicionales y por la actitud del pueblo ante la invasión francesa, que aparece reflejada en los escritos de los numerosos viajeros de otros países.

II.3.2. La imagen de España a través de los libros de viaje.

Para el viajero ilustrado, la necesidad de sustraerse al paisaje cotidiano tiene una misión fundamentalmente crítica: erradicar la falsa naturalidad de nuestras costumbres para acceder a la auténtica naturaleza común de los hombres. El romanticismo, sin embargo, contribuye a destacar el acento nacional de la tradición cultural y requiere un universo plural. “Mientras que para la Ilustración las diferencias constituyen las determinaciones accidentales de una unidad básica, para el romanticismo la identidad radica precisamente en las diferencias”¹³⁷. No es de extrañar, por tanto, la fascinación de una Europa romántica, progresivamente sometida a los rigores uniformados de una revolución industrial y urbana, por España y, en particular, por la región más exótica y oriental. El viaje a España constituye un rito romántico obligado para artistas deseosos de nuevas emociones, que contribuyen a la exaltación mítica de España y, en cierta manera, sugestionan a los propios españoles con la imagen que exportan.

Paralelamente, como demuestran los grandes repertorios bibliográficos de Farinelli y Foulché-Delbosc¹³⁸, se produce un incremento espectacular de los libros de viaje por España, convertida en Europa en país romántico por la exaltación de la literatura española del Siglo de Oro, la valoración del pasado oriental y exótico, la conversión del atraso del país en “estado natural y salvaje” y, por último, el atractivo de las incomodidades y peligros de un viaje que merece la pena contar¹³⁹. Hemos de tener en cuenta, además, la fuerte demanda de este tipo de relatos entre el público, lo que explica la multiplicación de ediciones de muchos de ellos. A pesar de la heterogeneidad de esta producción, Bernal propone

¹³⁶ ALONSO, Celsa: *La Canción Lírica Española en el siglo XIX*. Madrid, ICCMU, 1998, 159.

¹³⁷ CALVO SERRALLER, Francisco: *La imagen romántica de España. Arte y Arquitectura del siglo XIX*. Madrid, Alianza Forma, 1995, 16.

¹³⁸ FARINELLI, Arturo: *Viajes por España y Portugal desde la Edad Media hasta el siglo XX*. Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1920; FOULCHÉ-DELBOSC, R.: *Bibliographie des voyages en Espagne et en Portugal*. Amsterdam, Meridian Publishing Co., 1969.

¹³⁹ BERNAL RODRÍGUEZ, Manuel: “Introducción”, *La Andalucía de los libros de viajes del siglo XIX*. Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1985, 12 -33.

una clasificación cronológica de la misma en grupos de relatos de planteamientos más o menos homogéneos:

- Libros de viajes escritos antes de 1808: constituyen una prolongación de los escritos por los ilustrados en el siglo anterior. Estos viajes han sido proyectados con una finalidad científica y cultural, como un medio para conocer la realidad mediante el estudio exhaustivo de algunos aspectos previamente seleccionados.
- Libros de viajes escritos por extranjeros venidos con ocasión de la Guerra de la Independencia: Sus autores suelen tener un conocimiento de la realidad muy limitado, aunque no están desprovistos de interés.
- Libros de viajeros románticos: escritos en su mayor parte en el segundo cuarto del siglo. Son los mejor escritos y más interesantes, que han contribuido a la creación y difusión de la imagen estereotipada de España. Sus autores (Irving, Ford, Gautier, Borrow, Mérimée, etc.) quedan impresionados por el “estado natural”, primitivo y salvaje del país, extrayendo además aventuradas consecuencias sobre el modo de ser de los españoles.
- Libros escritos con posterioridad a 1850. Las diferencias entre el país de procedencia del viajero y España son progresivamente menos significativas, no obstante, los viajeros aceptan y recrean los prejuicios sobre los que se cimenta la imagen de España. Aumenta la influencia de nuestra literatura costumbrista en estos autores, en los que la erudición acaba primando sobre la observación.

La mayoría de estos viajeros tienen Andalucía como único o principal destino. Los ingleses llegados a Gibraltar acabarían popularizando la “ruta de los contrabandistas”, que incluía Ronda, Málaga, Granada, Córdoba, Sevilla y Cádiz. Pero lo más significativo es que estos libros ofrecen una visión de España en clave andaluza. Algunas razones de esta primacía andaluza pueden ser el protagonismo de esta región en todos los órdenes de la vida española (especialmente Cádiz), la entrada por esta ciudad de los primeros aires románticos de la mano de Böhl de Faber y la difusión de una imagen del país teñida de andalucismo por parte de nuestra literatura y nuestro exiliados más ilustres. Como señala Bernal, el Romanticismo encuentra en Andalucía la representación más genuina de España:

“La imagen romántica de Andalucía es una imagen tópica y mitificada que va a ser difundida por los libros de viaje con tanto éxito que, magnificada, acabará ensombreciendo a cualquier otra visión de España y suplantando la imagen de España entera. Es el punto de partida de la que suele reconocerse como imagen romántica de España que,

andando el tiempo, acabará desembocando en la «España de pandereta», que vendría a ser como su versión degenerada”¹⁴⁰.

Este proceso de sustitución de la imagen de España por la de una Andalucía *pintoresca* en la literatura de viaje, que con el tiempo degenerará en el tópico de la “España de pandereta”, es perfectamente extrapolable a la esfera musical. También los personajes excepcionales de los relatos de viajes se convierten en arquetipos de las cualidades raciales hispánicas, considerados todos ellos como esencialmente andaluces (bandoleros, contrabandistas, toreros y gitanos). A partir de ellos se diseña un modelo de comportamiento enmarcado por las coordenadas de “primitivismo, violencia salvaje, crueldad, vida al margen de la ley y corrupción; y como un contrapeso amable, aunque no menos negativo, voluptuosidad y sensualidad, cualidades que también aparecen personificadas en una heroína, la bailaora de raza gitana, que encontrará formulación definitiva en la *Carmen* de Merimée y, con ella, dará la vuelta al mundo”¹⁴¹.

En síntesis, puede afirmarse, como lo hace Bernal, que los viajeros del siglo XIX difunden una imagen tópica y pintoresca de Andalucía, que ignora sistemáticamente aspectos esenciales de la realidad, seleccionando y realizando los tintes castizos y típicos hasta convertirlos en soportes de esa imagen. Los motivos de la configuración de esta imagen son diversos. Además de la escasez de información de algunos viajeros, pesan considerablemente los prejuicios que traen en su equipaje, configurando las actitudes que van a mantener ante lo español. Así, entre los protestantes, la exaltación de lo musulmán se convertirá en eficaz ataque anticatólico, alabando el esplendor perdido de la España árabe y considerando herencia oriental no sólo la Alhambra o la Mezquita, sino hasta el toreo, el baile y el cante flamencos. Aunque no correspondan con la realidad, tampoco se rectifica la queja de los malos caminos o los bandoleros, pues significaría restar interés a la aventura que se contaba¹⁴².

Sin embargo, nada ha condicionado tanto a los viajeros como el conocimiento de nuestra literatura, que ha contribuido a configurar su visión de España en cada época, yuxtaponiéndose a los escasos datos directos que la realidad española les aportaba. El Romanticismo supone una revalorización de

¹⁴⁰BERNAL RODRÍGUEZ, Manuel: “Introducción”, *La Andalucía ...*, 18.

¹⁴¹BERNAL RODRÍGUEZ, Manuel: “Introducción”, *La Andalucía ...*, 21.

¹⁴²ALBERICH, José: *Del Tâmesis al Guadalquivir. Antología de viajeros ingleses en la Sevilla del siglo XIX*. Sevilla, Universidad, 1976, 20 y ss.

nuestra literatura en Europa y América, concentrada en determinados géneros, autores y temas, entre los que sobresalen el Romancero, la novela morisca, Cervantes, Calderón y el teatro del Siglo de Oro, la novela picaresca; personajes legendarios como el Cid, Don Juan o Miguel de Mañara¹⁴³. La visión literaria de España que circula en Europa en los inicios del siglo XIX enfatiza la localización andaluza de algunos géneros que gozaban de mayor favor y la extracción andaluza de los personajes legendarios de mayor impacto en Europa, por lo que lo andaluz comenzaba a englobar y suplantar a lo español ya en la idea previa que los extranjeros, a través de la literatura, se han forjado de España. Otros factores que mantienen esa imagen son los colaboradores que los viajeros buscan en España, que viven de dicha imagen, y la literatura costumbrista, con su visión volcada en favor del casticismo, que contribuyó más a reafirmar que a rectificar esa imagen distorsionada que pretendían combatir. De hecho, el eco de las “escenas” de Estébanez Calderón se aprecia con toda claridad en las descripciones que Davillier hace de los bailes y costumbres andaluzas.

La afluencia de viajeros extranjeros a España no se interrumpió durante todo el siglo XIX. En París se consolida el exotismo españolista. “Con la generación de Hugo y Merimée el españolismo pintoresco se consolida definitivamente y se convierte en cliché literario, mientras Londres se afianzaba como centro editorial de primera magnitud en lo que se refiere a temas españoles”¹⁴⁴. En contraposición a la condena de España en el siglo XVIII, en la literatura de viaje del XIX aparece “bautizada” como un país exótico. Etzion considera que el escaso contacto directo con España durante el siglo XVIII produjo una ficción con apariencia de realidad. En el siglo XIX los contactos eran directos y frecuentes. Los soldados franceses e ingleses participaron en las guerras napoleónicas, los *afrancesados* se exiliaron, y se registra un notable incremento de guías y literatura de viaje. La realidad del país se conoce mejor ahora, pero se convierte en una fantasía Romántica, que desgraciadamente pervive aún hoy¹⁴⁵. También Calvo Serraller afirma que la presencia masiva de franceses e ingleses en nuestra contienda romperá el aislamiento secular y permitirá normalizar una serie de contactos¹⁴⁶. Sin embargo, la mayoría de los relatos que contienen memorias

¹⁴³ NAVAS RUIZ, R.: “Revalorización romántica de la literatura española”, *Imagen romántica de España*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1981.

¹⁴⁴ ALONSO, Celsa: “España ante Europa: canción y mito pintoresco”, *La Canción Lírica Española en el siglo XIX*. Madrid, ICCMU, 1998, 184.

¹⁴⁵ ETZION, Judith: “The Spanish Fandango...”, 238.

¹⁴⁶ CALVO SERRALLER, Francisco: *La imagen romántica ...*, 41.

de la guerra apenas ofrecen datos de interés acerca de la vida y la cultura españolas, sino que muestran la incomunicación extranjera con el pueblo español o aparecen cargados de tópicos y prejuicios, algunos de los cuales tendrán fortuna en la imaginación romántica. Así, aunque la Guerra de la Independencia actúe como desencadenante, habrá que esperar hasta la década de los treinta para que se consolide el mito romántico de nuestro país y se produzca de manera sistemática la visita a la Península. En casi todos los relatos de los viajeros subyace un mismo tono de clara inspiración romántica, construido sobre una base literaria referida a los autores más populares de nuestra literatura clásica (Cervantes era una lógica obsesión) y se alimentaba de los mismos mitos de pintoresquismo y aventura. Cuando no se producían las “diferencias” que buscaba el viajero romántico, espontáneamente se recurría simplemente a la imaginación.

Nada había cambiado radicalmente, pero sus “vicios” racionalistas se convierten ahora en emociones “naturales”, que no han sido corrompidas por el mundo occidental. El orgullo y la altanería son ahora valerosa resistencia a la ocupación. La española es asociada con la sensual mujer gitana y el español con el bandido benevolente. Este *rêve espagnol* toma cuerpo en *Carmen*, de Merimée, una visión francesa del exotismo español. Las corridas de toros son vistas como un rito sensual, y la Inquisición se incorpora a la novela negra como un tema de misterio medieval. Aparece una literatura de viajes ficticios, o verdaderos libros de viaje en un estilo novelesco. España entra en la novela histórica, la novela negra, los cuentos fantásticos, el teatro y los libretos de ópera. Quien estuviera en París entre 1830 y 1850, no podía más que ser influido por ese color local español:

“Aunque el llamado ‘color local’ español en la música occidental de la primera parte del siglo XIX es a menudo citado en el estudio del período, no se le ha prestado la suficiente atención. Además de varios compositores conocidos cuya visita a España deja evidentemente una impronta en su obra (e.g., Liszt, Chopin, Glinka), la difusión del ‘sonido’ español fuera por los relativamente menos conocidos compositores e intérpretes españoles expatriados fue probablemente más significativa (e.g., la familia García, Martín y Soler, Gomis, Sor, Aguado, y compañías de danza españolas).”¹⁴⁷

¹⁴⁷Although the so-called Spanish ‘local color’ in Western music of the first part of the nineteenth-century is often cited in studies of the period, it has not hitherto been given sufficient attention. Beyond several known composers whose visit to Spain had evidently an imprint on their work (e.g., Liszt, Chopin, Glinka), the diffusion of the Spanish “sound” abroad by the relatively less known expatriate Spanish composers and performers was probably more significant (e.g., the García family, Martín y Soler, Gomis, Sor, Dionisio Aguado, and Spanish dance troupes).” (ETZION, Judith: “The Spanish Fandango...”, 239n.).

Probablemente, esa difusión del “sonido” español por compositores e intérpretes españoles sea un activo elemento en la conformación del conjunto de elementos musicales que aparecen asociado a la imagen romántica de España de la segunda parte del siglo XIX y principios del siglo XX. Sin embargo, faltan aún profundos estudios sobre la producción de algunos de estos músicos para poder calibrar la importancia de la difusión de esos elementos a través de sus obras.

Por otro lado, resulta interesante tratar, aunque sea brevemente, las referencias musicales de los libros de viaje, que progresivamente van configurando la imagen de la música española. Adolfo Salazar enumera una larga lista de viajeros de toda índole que visitaron España, “el país romántico más atractivo en el momento”¹⁴⁸, interesados en los gitanos, los contrabandistas, las historias pasionales y otros elementos constituyentes de la imagen exterior de España. De entre ellos destacan algunos muy ilustres como Delacroix, Stendhal, Dumas y Gautier, cuyos viajes o alusiones a España han sido estudiados por Arturo Farinelli¹⁴⁹. Théophile Gautier vino a España en abril de 1840, incitado por los *Contes d’Espagne et d’Italie* (1830) de Musset y por las *Orientales* de Hugo. La relación de sus viajes por nuestro país y por tierras del Sur y de Oriente, aparecen entre esa fecha y 1858. En 1845 publicó la colección de poesías que lleva por título *España*. En estas obras Gautier refleja a menudo el “paisaje musical” que encuentra en sus viajes. “Bajo los balcones resuenan las serenatas; el pandero y las castañuelas alegran el jaleo, la cachucha y el bolero, mientras que el Rey moro exhala su famoso suspiro en un poema que Gautier escribe al pie mismo de Sierra Elvira”¹⁵⁰. No encontramos, sin embargo, información exacta de la música española debido, según Salazar a la incapacidad del viajero romántico de apreciar su verdadero origen oriental, que era ocultado por el tópico francés: “Sus reliquias orientales difíciles de apreciar todavía por los oídos románticos, no podían ser entendidas justamente en un momento en que lo pintoresco orientalista provenía, esta vez, de fuentes francesas”¹⁵¹. El viaje a España de Gautier alienta el colorido localista de esta etapa romántica avanzada y generaliza el interés por el

¹⁴⁸SALAZAR, Adolfo: *La música en la sociedad europea. 3. El siglo XIX (2)*. Madrid, Alianza, 1985 (1944), 229n.

¹⁴⁹FARINELLI, Arturo: *Viajes por España y Portugal desde la Edad Media hasta el siglo XX*. Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1920.

¹⁵⁰SALAZAR, Adolfo: *El Siglo Romántico*, 62.

¹⁵¹SALAZAR, Adolfo: *El Siglo Romántico*, 63.

folklore.

Otros autores se acercan también a los libros de viaje para conocer la imagen de la música española fuera de España. María Luisa Montero¹⁵² estudia los libros de Richard Ford¹⁵³, que estuvo en Andalucía desde 1830 hasta 1833. En ellos se refleja el tópico del español (particularmente atribuido al andaluz) perezoso, dado al baile, al cante y a las diversiones. Señala que es difícil oír buena música, y que lo auténticamente español es el baile popular, no la imitación de las costumbres extranjeras por las clases dominantes. Encontramos también en Ford una apología romántica de la canción española, exaltando las virtudes del hombre en su estado natural, sin las influencias culturales de otros países más desarrollados. Celsa Alonso¹⁵⁴, en cambio, señala que Ford no intenta buscar majas ni bandoleros, sino que se limita a describir sin ambages el perfil de un país atrasado y sugestivo que, según el viajero inglés, mostraba lazos evidentes con Oriente. De un modo indirecto, señala a Francia como responsable de la imagen más pintoresca de España, aunque también reconoce la culpa de los propios españoles. Montero estudia también el libro de Andersen¹⁵⁵, que estuvo tres meses en España en 1862 y coincide con Ford en la valoración del baile popular.

En la segunda mitad del siglo decrece el interés por el viaje a España, con una visión cada vez menos romantizada. Esta disminución se acompaña de una merma de calidad notable en el valor literario de los relatos. Así el viaje de Davillier y Doré, de bajo tono literario, resulta enfático y tardorromántico, pero de excelente calidad gracias a las magníficas ilustraciones de Doré. Ablanedo¹⁵⁶, al tratar la música y la danza en este libro de viaje, coincide con las características que apuntaba Bernal para los relatos de la segunda mitad del siglo XIX:

“...aunque en la España que ellos recorren entonces [1862] numerosos diarios y revistas, sociedades recreativas y tertulias, la paulatina construcción de numerosos teatros, y la difusión de exóticas novelas traducidas, por el sistema de folletos, iban realizando un

¹⁵²MONTERO MUÑOZ, María Luisa: “Dos visiones contrapuestas de la vida musical española del siglo XIX: Los libros de viaje de Richard Ford y Hans Christian Andersen”, *RM*, XIV (1991), n.º1-2, 375-387.

¹⁵³FORD, Richard: *Las cosas de España*. Madrid, Turner, 1988, y *Manual para viajeros por Andalucía y lectores en casa*. Madrid, Turner, 1981.

¹⁵⁴ALONSO, Celsa: “España ante Europa: canción y mito pintoresco”, *La Canción Lírica Española en el siglo XIX*. Madrid, ICCMU, 1998, 185.

¹⁵⁵ANDERSEN, Hans Christian: *Viaje por España*. Madrid, Alianza, 1988.

¹⁵⁶ABLANEDO C., Enrique C.: “La música y la danza en el libro *Viaje por España* de Gustavo Doré y del barón Charles Davillier”, *RM*, XIV (1991), n.º 1-2, 388-409.

importante avance cultural, los resultados se ven muy poco reflejados en *Viaje por España* porque los señores Doré y Davillier son dos amantes del ‘pintoresquismo’ tardorromántico y prefieren destacar cuantas torerías, morerías, andrajos y demás chocantes peculiaridades podían servirles para mejor distinguir los pueblos ibéricos de otros, también supuestamente clasificables encajados en nacionalidades y razas, bien delimitados.”¹⁵⁷

Doré y Davillier quedan fascinados por la naturalidad de las bailarinas andaluzas, y contribuyen a crear una imagen pintoresca de la música española. El primero a través de los numerosos dibujos que tienen como tema el canto, la danza o algún instrumento musical. Éstos constituyen verdaderas imágenes pintorescas, más inmediatas aún que los ensoñadores relatos de los viajeros. Celsa Alonso, en cambio, afirma que Davillier era consciente de que el *color local* era un invento extranjero, y se sintió defraudado por los espectáculos flamencos, acomodados al gusto de los europeos y por la poca originalidad de la zarzuela. También reparaba en la diferencia entre la música española que se escuchaba en los salones parisinos y la auténtica música popular¹⁵⁸.

El libro de Doré y Davillier se convierte en un material precioso para el tema que tratamos al prestar gran atención a la música y la danza españolas, pues, además de realizar el usual recorrido geográfico, dedica un extenso capítulo a las danzas españolas¹⁵⁹. Comienza la historia de la danza en España remontándose a la fama de las bailarinas gaditanas y de los músicos cordobeses en el Imperio romano. Hace descender las castañuelas de las *crotalia* romanas, revisando la bibliografía *crotológica* española, y las califica, junto a la pandereta, de “instrumentos favoritos del pueblo español”¹⁶⁰. A continuación realiza una revisión histórica de las principales danzas desde la Edad Media, con especial atención al renacimiento, atendiendo a una bibliografía heterogénea que incluye, por supuesto, a Cervantes y su *Don Quijote*¹⁶¹. No en vano, el barón incita a Doré a imbuirse del “color local” para regalarnos a su regreso un espléndido *Don Quijote* ilustrado.

¹⁵⁷ ABLANEDO C., Enrique C.: “La música y...”, 390.

¹⁵⁸ ALONSO, Celsa: *La Canción Lírica Española en el siglo XIX*. Madrid, ICCMU, 1998, 327.

¹⁵⁹ DAVILLIER, Charles / DORÉ, Gustave: “Capítulo XX: Danzas Españolas”, *Viaje por España*, Vol.I. Madrid, Anjana Ediciones, 1982, 465-535.

¹⁶⁰ DAVILLIER, Charles / DORÉ, Gustave: “Capítulo XX: Danzas Españolas”, 470.

¹⁶¹ DAVILLIER, Charles / DORÉ, Gustave: “Capítulo XX: Danzas Españolas”, 477, 478, 480, 496, 505, 510, 521, 522.

Ya en sus primeras páginas Davillier se lamenta de la ausencia de “sabor local” de su partida, pues la diligencia de Perpiñán no tenía nada de española, ni mayoral de famoso traje andaluz, ni zagales, ni mulas de brillantes aparejos¹⁶². También llama la atención sobre los bailes organizados por las academias, cuyos programas anunciadores, redactados, curiosamente, en español y frances, se repartían por los hoteles y las casa de huéspedes, y estaban “llenos de color local”. Reivindica la originalidad del componente oriental de la música popular española cuando afirma que “estos cantos medio árabes, más fáciles de comprender y de retener que de trasladar en notas, no tienen el menor parecido con las pretendidas canciones andaluzas, donde, con el pretexto del color local, *Grenade*, rima con *serenade*, *Inésille* con *résille*, *taureador* con *matador*, y que ciertos compositores de romanzas de salón nos dan como música española”¹⁶³. Lo que no parece advertir Davillier, es que describe siempre bailes “interpretados” en reuniones organizadas en teatros, academias, ferias, tabernas, al aire libre, e incluso *misteriosamente improvisados* para un público fundamentalmente extranjero. Son anacrónicas “reuniones” de *guapos*, *majas* y *curras*, ya en 1862, aderezados en un sinfín de cuadros típicos. También hace referencias a la *Historia de la Música española* de Soriano Fuertes (Barcelona, 1855-59) cuando habla de la antigüedad de las seguidillas, y a unas notas que les ha comunicado el autor en las que “cree que no hay en España poesía ni baile popular más característico que las seguidillas”¹⁶⁴. Así, el tópico español es alimentado también por la historiografía musical española del período, marcada por un espíritu “regeneracionista” que aúna la mistificación del canto popular, el inicio de la investigación musicológica y la búsqueda de una identidad nacional¹⁶⁵.

El propio Davillier reconoce la imagen idealizada que traían ya antes de cruzar nuestras fronteras y que encuentran al llegar a Toledo, pues “allí fue donde únicamente se nos apareció la España de nuestros sueños. La España de la Edad Media, con sus recuerdos góticos y moros, que no había podido recordárnoslos Madrid, esa advenediza del siglo XVII”. Esta afirmación está repleta del intenso componente medieval y oriental de la imagen de España difundida por los libros de viaje de la primera mitad del siglo. También nombra algunas danzas religiosas,

¹⁶²DAVILLIER, Charles / DORÉ, Gustave: *Viaje por España*, I, 12.

¹⁶³DAVILLIER, Charles / DORÉ, Gustave: “Capítulo XX: Danzas Españolas”, 490.

¹⁶⁴DAVILLIER, Charles / DORÉ, Gustave: “Capítulo XX: Danzas Españolas”, 506.

¹⁶⁵ Véase ALONSO, Celsa: “La música española y el *espíritu* del 98”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 5, 1998, 87 y ss.

enfaticando su naturaleza ritual y su antigüedad, entre ellas describe profusamente la de los *Seises* de la catedral de Sevilla, que parecen convertirse en otro de los mitos populares y peculiares de la música española¹⁶⁶.

En general, casi todos los viajeros europeos se sorprendían de que en los salones españoles no se bailaran boleros, fandangos, zorongos y cachuchas, desechados tiempo atrás a medida que progresaba el afrancesamiento de las costumbres. El abandono de los *bailes nacionales* en los salones de nuestro país coincide, en los años treinta, con el aumento de publicaciones sobre asunto español en las capitales europeas: libros de viajes, relatos, novelas por entregas, pero también críticas de arte y música española. De hecho, Calvo Serraller insiste en que la imagen romántica de España no se agota en lo literario. Además del éxito del arte español en París (se desarrolló un auténtico “culto” a Goya), no podemos ignorar la relevancia de la ópera de Gomis *Le Diable à Seville*, de la escuela bolera en los escenarios y de las publicaciones de música española.

En síntesis, el mito de la España romántica que se forja en Europa nos remite a Francia, más allá del interés de los alemanes por nuestra literatura y del hallazgo del *moorish style* inglés. Así, Francia desempeñó un papel crucial en la difusión de la música y el arte españoles. “Y es que los europeos también se interesaron por España tras el conocimiento de su música *nacional*, hecho que ha sido subestimado en los estudios sobre el romanticismo español, (...) Tal vez deberíamos examinar la difusión de la música española, en particular la canción, como fenómeno paralelo y de gran trascendencia, que condicionó la visión imaginativa que los intelectuales franceses e ingleses se forjaron de nuestro país, como una nación romántica, pintoresca y proclive al cliché literario”¹⁶⁷. De hecho, ciertos géneros (tonadillas y sainetes, canciones y bailes *nacionales*), que habían resisitido la invasión del teatro y bailes franceses, fueron objeto de renovado interés, como baluartes de una tradición musical propia y original.

II.3.3. La danza española: la Escuela Bolera.

En lo referente a la difusión de la danza española en otros países en el siglo XIX, aunque el fandango fue reemplazado en España por el bolero, fuera de nuestro país siguió cultivándose como una danza exótica, símbolo de la sensual y voluptuosa gitana andaluza, idolatrado en la escena parisina y glorificado por la

¹⁶⁶Con esta referencia termina también Olallo Morales su artículo sobre la música española. Véase MORALES, Olallo: “Spansk musik är ej blott kastanjetter och gitarrknäpp” (“La música española no es sólo castañuelas y guitarreo”), *GHT*, Göteborg, 8/5 1929, en la traducción realizada en el Apéndice II.

¹⁶⁷ ALONSO, Celsa: *La Canción Lírica Española en el siglo XIX*. Madrid, ICCMU, 1998, 160.

literatura francesa. Era uno de los síntomas más visibles de anhelo de color local. “La danza española no existe más que en París”, lamenta Théophile Gautier¹⁶⁸ en su *Viaje por España* al comprobar que las clases acomodadas prefieren la contradanza, el rigodón y el vals.

La importancia de la danza en la configuración de la imagen de España en Europa es un tema escasamente tratado por la bibliografía. A esto hemos de añadir el carácter de la historiografía de la danza española, que lejos de realizar un tratamiento riguroso del tema, parece repetir incansablemente los tópicos transmitidos por las diferentes escuelas y tradiciones, sin hallar justificación documental alguna. Así, Ivanova afirma que el “baile teatral de calidad” desaparece de la Península durante el siglo XIX por la inestabilidad política del período. Esto supuso, según Ivanova, la desprofesionalización del baile en público, que perdió toda su relevancia social. Al mismo tiempo el baile español comenzaba a gozar de gran estimación fuera de España, con lo que “Europa se convirtió en custodio del baile teatral español en un tiempo en que era claramente imposible que éste floreciera en su lugar de origen”¹⁶⁹.

De un modo u otro, la danza se va a convertir en uno de los elementos más poderosos que definen la imagen de España en Europa. Dentro del repertorio del ballet clásico, la escuela bolera se va a identificar con el ballet español de *origen* popular y, más concretamente, andaluz :

“Esta escuela surge por la codificación y derivación a danzas teatrales de ritmos y bailes populares, mayormente andaluces. Las Seguidillas Boleras, las Boleras de La Cachucha, tienen un claro origen popular que devino en las coreografías gestoras del propio vocabulario de la Escuela Bolera, que rápidamente tuvieron una fuerte internacionalización. Desde 1830, e incluso un poco antes, grandes artistas españoles de estos bailes de escuela mostraron en las grandes capitales europeas un tipo de baile teatral que no era solamente algo exótico ligado al sur, sino un conjunto de evoluciones coreográficas con estilo propio, plenas de dificultades y de una gran belleza escénica. Tanto fue así que sin excepción todas las grandes estrellas del romanticismo balletístico desde María Taglioni a Fanny Elssler pasando por Fanny Cerito y Lucile Grahn, todas en algún momento de sus largas carreras escénicas abandonaron el etéreo tutú y las alas de sílfide por los volantes de encaje carmesí y las castañuelas”¹⁷⁰.

¹⁶⁸GAUTHIER, Théophile: *Voyage en Espagne*. París, 1964, 57.

¹⁶⁹IVANOVA, Anna: *El alma española y el baile*. Madrid, Editora Nacional, 1972, 213.

¹⁷⁰SALAS, Roger: “Escuela bolera y ballet clásico”, *EIEB*. Madrid, INAEM, 1992, 17-21.

Esta serie de bailarinas, de origen dispar y vida azarosa, pusieron de moda el baile español en los principales escenarios europeos. De entre ellas destaca Fanny Elssler (1810-1884), bailarina austríaca que en 1830 causó gran sensación en París con la interpretación de bailes españoles, como boleros, fandangos y cachuchas, que acompañaba siempre tocando las castañuelas. Con el baile español consiguió gran parte de su fama y lo puso de moda en los teatros más importantes. El público europeo, sobre todo el de París y Berlín, aplaudía lo terrenal y apasionado de sus interpretaciones. En el Teatro de la Ópera de París reinaba entonces María Taglioni (1804-1884), bailarina italiana formada académicamente por su padre, el bailarín Filippo Taglioni, que ante la rivalidad de la Elssler se dedicó a los bailes españoles acompañados de castañuelas también con gran éxito en París, San Petersburgo y Milán. Más polémica resulta la figura de Lola Montes (1818-1861), probablemente de origen irlandés, que no era bailarina profesional pero electrizó a todo el mundo con sus interpretaciones de bailes españoles y sus escándalos. Estas tres divas triunfaron en los teatros de todo el mundo con sus bailes españoles, descontextualizados y anacrónicos, proyectando a Europa una imagen exótica de la vida y la música en España que influirá posteriormente en la percepción de todo lo español.

Así, el bolero se erige en Europa como representativo de lo español a partir de 1830, prueba de ello es el extenso capítulo que Fernando Sor le dedica en la *Encyclopédie Pinttoresque de la Musique* (1835)¹⁷¹. Sor señala el importante papel que desempeñaron los bailarines franceses que acompañaron a las tropas napoleónicas, particularmente los Lefèvre, cuya versión del bolero fue aceptada como verdadera por los propios españoles. Tampoco lo considera representativo de un determinado estrato social, sino cultivado en todas las clases sociales.

A pesar de la aparente confusión, los términos Bolero, Bolera, Boleras y Seguidilla, definen para M^a Encina Cortizo¹⁷² la misma realidad musical, tal y como son relacionados por Sor en su artículo sobre el bolero y, posteriormente, por Peña y Goñi¹⁷³, que también utiliza el término bolero para referirse a las seguidillas. Cortizo profundiza también en su forma literaria y musical. Alonso

¹⁷¹SOR, Ferdinand: "Le Bolero", *Encyclopédie Pinttoresque de la Musique*, París, A. Ledhuy y H. Bertini, 1835, 83-97. Reproducción facsímil en *EIEB*. Madrid, INAEM, 1992, III-XII.

¹⁷²CORTIZO, M^a Encina: "El bolero español del siglo XIX: estudio formal", *RM*, XVI (1993), nº4, 2017-2026.

¹⁷³PEÑA Y GOÑI, Antonio: *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*. Madrid, Imp. El Liberal, 1881.

utiliza el término de seguidillas-boleras o simplemente boleras, para referirse a las canciones a cuyo son se bailaba el bolero, que adquirieron gran difusión tras el ocaso del baile¹⁷⁴. Estas boleras se caracterizan por el ritmo ternario, gran personalidad armónica (utilización de grados tonales inusuales, cadencia andaluza) y un tratamiento melódico ágil, debido a la sutil ornamentación y a los melismas de los finales de verso. Las boleras publicadas fuera de España responden también a un particular aire de danza, con la elaboración y estilización de ciertos parámetros presentes en la música *popular* o *popularizada* de nuestro país: pintorescas vocalizaciones y alusiones a ciertas escalas modales (que los europeos alcanzaron a explicar como presunta influencia árabe). En este proceso de asimilación del bolero por los compositores extranjeros, permaneció de la antigua seguidilla-bolera el modo menor y la 2ª menor descendente, denominándose *ritmo de bolero* a la división del primer tiempo del compás en una figuración de una corchea y dos semicorcheas y el resto, en figuraciones de corcheas. “Con el tiempo, el exotismo romántico acarreó ciertas distorsiones y terminó llamándose *bolero* a casi cualquier cosa (...) Por aquellas fechas [1855], desaparecida ya la seguidilla-bolera de los salones, el *bolero* se había convertido en una pincelada colorista que aparecía, eventualmente, en las óperas de asunto español (...)”¹⁷⁵.

No es extraño, por tanto, que la bibliografía sobre el bolero amplíe su repercusión hasta considerarlo un género representativo de toda la danza española. Así, Ivor Guest¹⁷⁶ cree que, más que un baile, el término *bolero* parece referirse a un estilo, una manera de hacer todo un tipo de bailes correspondientes a España. Guest caracteriza el bolero por el estilo nacional que le otorgan las danzas regionales, revestidas con una apariencia técnica tomada del ballet clásico, lo que da a la danza española un vocabulario más diverso y una sofisticación que no poseen los bailes de otras naciones. De hecho, insistiendo en la idea de la “autenticidad” de esta danza, se ha apuntado un origen común, básicamente andaluz, para la escuela bolera y el flamenco¹⁷⁷, con ciertos rasgos característicos como el compás, los taconeos, movimientos y combinaciones de pies y brazos, y castañuelas. Toda esta técnica se complementa estéticamente con la utilización

¹⁷⁴ ALONSO, Celsa: *La Canción Lírica Española en el siglo XIX*. Madrid, ICCMU, 1998, 46.

¹⁷⁵ ALONSO, Celsa: *La Canción Lírica Española en el siglo XIX*. Madrid, ICCMU, 1998, 63.

¹⁷⁶ GUEST, Ivor: “La escuela bolera en Londres en el siglo XIX”, *EIEB*. Madrid, INAEM, 1992, 139-141.

¹⁷⁷ BLAS VEGA, José: “La Escuela Bolera y el Flamenco”, *EIEB*. Madrid, INAEM, 1992, 79-97.

escénica de vestidos, mantillas, pañuelos, sombreros y otros adornos. Atendiendo a las informaciones de “Don Preciso” y Cotarelo y Mori, Blas Vega señala cómo nace el Bolero hacia 1780 relacionado con las seguidillas y el fandango, y bailado por una sola pareja. Según Cotarelo, la pobreza y monotonía indujo a maestros españoles a aumentar el número de bailarines, relacionando las parejas y haciendo cruces, así nacieron *las boleras*. Éstas se erigieron como baile nacional, junto al fandango, oponiéndose a las compañías italianas.

Así, el “repertorio bolero” es uno de los géneros musicales más divulgados durante la primera mitad del siglo XIX¹⁷⁸. Este repertorio comprende los boleros, sus formas instrumentales posteriores, formas más evolucionadas como las boleras intermediadas y los boleros de sociedad, y un “repertorio anexo” formado por tiranas, cachuchas, polos, fandangos, etc. En un primer momento servían de acompañamiento a un grupo de bailes, posteriormente, algunos de ellos, pasaron a formar parte de los bailes de teatro con un carácter más profesional. A su vez, el repertorio musical entró a formar parte de un género de música de consumo particularmente demandado en las funciones de los salones burgueses y, por tanto, objeto de las colecciones de las casas editoriales. Para introducirlo en el teatro al nivel de minuetos y contradanzas, hubo que librar al bolero del carácter informal y populachero de su música, que era la principal crítica de sus detractores, de ahí su conversión en forma orquestal, dando a la flauta la parte del canto y pasando, definitivamente, al ámbito de los instrumentistas. Así, el bolero se convierte en el sustrato musical del baile español, que constituirá la base gramatical de la llamada «Escuela Bolera». El esquema rítmico del bolero es común al de otras danzas, como la polonesa, pero la claridad y estabilidad de su forma, convirtieron al bolero y su repertorio, según Suárez-Pajares, en la aportación romántica y nacionalista española al ambiente europeo.

Una de las variantes del bolero que adquieren mayor importancia fuera de España es la *Cachucha*, baile popularizado por Fanny Elssler en la pantomima del ballet de Jean Coralli *Le Diable Boiteux*, estrenado en París en 1836¹⁷⁹. La Elssler mantuvo la forma musical de la danza y, a pesar de los ajustes, “permaneció el sabor español de la misma”. Esta “balletización” de un baile nacional era artísticamente aceptable en aquella época, y en esa forma se dió a conocer en toda Europa, con un diseño e iconografía propios. Los diseñadores teatrales

¹⁷⁸SUÁREZ-PAJARES, Javier: “El repertorio bolero en la primera mitad del s.XIX”, *EIEB*. Madrid, INAEM, 1992, 161-169.

¹⁷⁹HUTCHINSON GUEST, Ann: “Notación de la danza española”, *EIEB*. Madrid, INAEM, 1992, 129-131.

caracterizaron *lo español*, fijando para la posteridad ciertos esquemas¹⁸⁰: el traje español es como un tutú más pesado y en escalones, más largo y adornado y sin timidez en el uso del color, con un enriquecimiento decorativo de bordados, pasamanería, aplicaciones brocadas, oro y grana. La combinación de rojo y negro se asocian en todos los diseños a “Don Quijote”. *La Cachucha* de Fanny Elssler causó una profunda sensación en toda Europa que se refleja, muchos años después, en el capítulo que le dedica Friedrich Albert Zorn en su *Gramatik der Tanzakunst*¹⁸¹, en el que incluye una notación coreográfica de importancia fundamental para la reconstrucción del baile en nuestro siglo.

En la primera mitad del siglo XIX, la presencia de *lo español* en el ballet, con el protagonismo del bolero, se extiende por toda Europa, de la mano de bailarinas extranjeras y posteriormente también españolas¹⁸². A partir de 1850, el lugar del ballet en la ópera fue reduciéndose y, por tanto, las giras de las compañías españolas. Simultáneamente, la escuela bolera, como máximo exponente de la cultura y la danza española, es sustituida por el Flamenco y, ya en este siglo, es objeto de recuperación. Otro factor importante en la difusión de la danza española lo constituyen la introducción en España de compañías de baile francesas, traídas con la invasión, que se retiran después a Francia con las tropas vencidas, difundiendo unas melodías y bailes que contribuyen a esa moda por *lo español* en la estética romántica europea. Muchos autores establecen una relación de reciprocidad, y señalan la posterior toma de conciencia en nuestro país del valor de “nuestras” danzas¹⁸³.

Se perpetúa así en otros países una imagen de la música española, que con el apoyo visual del ballet adquiere una dimensión de realidad mayor, si cabe, pero alejada de situación musical del país. A este “alejamiento de la realidad” contribuyeron, según Etzion, la ausencia de fuentes musicales impresas y la escasez de investigaciones sobre la música española, que pueden estar entre las razones de la incapacidad de España para situarse en el panorama de la historia musical europea hasta el siglo XX. “Pero también Occidente prefirió mantener cierta imagen de la música española, o simplemente ignorarla, hasta el

¹⁸⁰SALAS, Roger: “Iconografía y estilo en la Escuela Bolera”, *EIEB*. Madrid, INAEM, 1992, 121-127.

¹⁸¹ZORN, Friedrich Albert: “La Cachucha”, *Gramatik der Tanzakunst*. Leipzig, 1887, 241-249. Reproducción facsímil en *EIEB*. Madrid, INAEM, 1992, XIII-XXII.

¹⁸²Véanse SALAS, Roger: “La Escuela bolera y su esplendor”, *EIEB*. Madrid, INAEM, 1992, 71-77; ASCHEHGREEN, Erik: “Pasión y gusto depurados hasta la belleza. Augusto Bournonville y la danza española”, *EIEB*. Madrid, INAEM, 1992, 133-137; GUEST, Ivor: “La escuela bolera en Londres en el siglo XIX”, *EIEB*. Madrid, INAEM, 1992, 139-141.

¹⁸³LVAREZ CAÑIBANO, Antonio: “La compañía de la familia lefebvre en Sevilla”, *EIEB*. Madrid, INAEM, 1992, 63-67.

presente”¹⁸⁴.

II.3.4. Lo pintoresco español: andalucismo y orientalismo

El Romanticismo supone, como afirma Díaz-Plaja, el paso de lo *lineal a lo pintoresco*, los escritores cobran una nueva sensibilidad visual, y llenan sus obras de visiones, descripciones y paisajes¹⁸⁵. Esta tendencia a crear imágenes agradables, dignas de ser pintadas, se observa en un primer momento en la literatura, y se difunde después al resto de las artes. En el caso de la música, podríamos pensar que el pintoresquismo *español* se produce exclusivamente fuera de España; Adolfo Salazar, en cambio, considera que lo pintoresco español se encontraba ya en la canción popularista de principios de siglo, y aún antes en los géneros menores del teatro musical de marcado componente andalucista:

“... el color españolista del Romancero, del Don Juan de Byron, del teatro alla moresca de nuestros románticos más acreditados, el de Musset, Merimée o Théophile Gautier, con otros muchos más en la poesía y el grabado o la pintura principalmente, colaboraron en la formación de un color españolista que encontraron en los primeros años del siglo XIX en la canción popularista de teatro de Manuel García, la cual tenía antecedentes en el pequeño teatro de barrio madrileño, con el añejo repertorio que, procediendo del sainete del seiscientos, continúa con jácaras, entremeses, bailes y tonadillas. Es posible reconocer en las músicas de ese pequeño teatro los precedentes de un españolismo que, para que cumpla con sus fines pintorescos, es más bien andaluz que español propiamente”¹⁸⁶.

Este idioma andalucista proviene, según Salazar, del tablado teatral y el café cantante más que del canto andaluz de los campos. Por tanto, considera lo pintoresco como uno de los ingredientes fundamentales del Romanticismo en España, procedente del teatro tonadillero, que perdura en la ‘clase media’ madrileña y tiene solícita acogida en el salón con piano de las buenas familias. En la canción popular de salón burgués, como antes en la tonadilla, “pervivía un sentido nacional que iba a conducir, por una parte, a la resurrección de la zarzuela, y, más tarde, su influencia en la música instrumental llegaría a ser decisiva,

¹⁸⁴ ETZION, Judith: “The Spanish Fandango...”, 242.

¹⁸⁵ DIAZ PLAJA, Guillermo: *Introducción al estudio del romanticismo español*. Madrid, Espasa-Calpe, 1972, 70 y ss.

¹⁸⁶ SALAZAR, Adolfo: *Conceptos fundamentales en la historia de la música*. Madrid, Alianza, 1988 (1940).

juntamente con el orientalismo más o menos ficticio”¹⁸⁷.

Además de este origen “castizo” del pintoresquismo español, no podemos obviar el proceso de configuración de la imagen pintoresca de España que se produce paralelamente en Europa, seduciendo en un primer momento a la imaginación romántica para acomodarse posteriormente en el salón burgués:

“España como país exótico y pintoresco es uno de los tópicos de la cultura y de la mentalidad europea, especialmente de la francesa, del siglo XIX. La idea de un lugar sorprendente, donde las pasiones eran posibles y donde, en cierto modo, la individualidad se imponía ante la presión de la colectividad no podía dejar de seducir a todo romántico. Incluso más tarde, cuando los valores del romanticismo perdieron su carácter revolucionario y fueron adoptados de manera superficial por la burguesía, la moda de lo español permaneció. Desde los años cuarenta, los conciertos y los espectáculos eran cada vez más numerosos en París, y se intensificaron los contactos entre Francia y España a través de los viajes de escritores y compositores”¹⁸⁸.

Indudablemente el tópico pintoresco de España no se limitó a la literatura, sino que tuvo también su estereotipo musical. Esta traducción musical del pintoresquismo español halla un ejemplo en el análisis que realiza Cascudo de las distintas musicalizaciones del poema “Guitare”, en el que Víctor Hugo (1840) adopta el tópico español. Según Cascudo, todos los compositores confieren a sus piezas un carácter hispánico por medio del acompañamiento, con la imitación del rasgueo de la guitarra, o sugiriendo el ambiente popular por medio de una línea melódica muy melismática y ritmos “típicamente hispanos” (bolero). Sin embargo, incluye el pintoresquismo hispano entre las múltiples influencias que absorbe la música francesa cuando afirma que estos elementos son “préstamos tipificados que están mucho menos integrados que los provenientes de otros países dentro de una tendencia general de la música francesa”¹⁸⁹.

Estos préstamos tipificados tomados por la música francesa como elementos hispánicos (imitación de la guitarra, melodías ornamentadas, ritmos de danza) coinciden con los aspectos técnicos musicales que establecía Isabel Aretz

¹⁸⁷SALAZAR, Adolfo: *La música en la sociedad europea. 3. El siglo XIX (2)*. Madrid, Alianza, 1985 (1944), 30.

¹⁸⁸CASCUDO, Teresa: “España en la ‘Mélodie’: ‘Guitare’”, *RM*, XIV (1991), nº 1-2, 409-421.

¹⁸⁹CASCUDO, Teresa: “España en la...”, 421.

al tratar la música ibérica en América¹⁹⁰ y con los rasgos que casi toda la bibliografía refiere al tratar la influencia de la música española en otras manifestaciones musicales¹⁹¹. Aún así, como señala Celsa Alonso, no podemos aún concretar la importancia de la música en la formación del mito de la *Romantique Espagne*. Probablemente, la gran aceptación de la música española en Europa fue un fenómeno de mayor trascendencia que el interés erudito de un grupo de hispanistas y literatos por nuestro teatro, poesía e historia, pues su proyección social fue sin duda mayor¹⁹².

Andalucismo

El pintoresquismo, a través del cual se mira a España en el siglo XIX, centra su atención en Andalucía, con lo que podemos hablar así de un cierto *andalucismo*. Celsa Alonso¹⁹³ considera que en el siglo XIX el andalucismo se extiende a la poesía, el teatro, la música (canción y zarzuela) y pintura, y comporta ciertas actitudes que penetran en el siglo XX. El costumbrismo del XVIII dió lugar a una corriente esteticista andaluza, reflejada en la pintura costumbrista andaluza (pseudogoyismo), que fructifica en París a partir de 1850 en su faceta musical. “Este hecho explica la consideración del pintoresquismo y el andalucismo como dos fenómenos íntimamente relacionados en la segunda mitad del ochocientos, alimentados por grandes pintores como Fortuny, intérpretes como Sarasate o compositores como Albéniz, estimulados por la moda parisina”¹⁹⁴.

Este andalucismo se nutre de una tradición de alrededor de un siglo, desarrollada en los géneros de la canción y la música para piano, y transferida al teatro en sainetes y zarzuelas andaluzas. La canción andaluza se desarrolla sobre

¹⁹⁰ARETZ, Isabel: “La música ibérica en América”, *AM*, XXXIX-XL (1984-85), 126sq.

¹⁹¹Estos mismos elementos los encontramos referidos al tratar la influencia de la música española en las sonatas de Domenico Scarlatti (1685-1757) en: BOULANGER, Richard: *Les Innovations de Domenico Scarlatti dans la technique du clavier*. Béziers, Société de Musicologie de Languedoc, 1988; BOYD, Malcolm: *Domenico Scarlatti- Master of Music*. New York, Schirmer Books, 1987; KIRKPATRICK, Ralph: *Domenico Scarlatti*. Madrid, Alianza, 1985 (1953); PUYANA, Rafael: “Influencias ibéricas y aspectos por investigar en la obra para clave de Domenico Scarlatti” en *Actas del CIEMO*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, II, 51-59.

¹⁹²ALONSO, Celsa: “España ante Europa: canción y mito pintoresco”, *La Canción Lírica Española en el siglo XIX*. Madrid, ICCMU, 1998, 174.

¹⁹³ALONSO GONZÁLEZ, CELSA: “Introducción”, *Antología (siglo XIX). 3. La Canción Andaluza*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1996, IX-XV.

¹⁹⁴ALONSO GONZÁLEZ, CELSA: “Introducción”, *Antología (siglo..., IX*.

el sustrato de tiranas y polos (relacionadas con el fandango) y experimenta una gran demanda social en los años cuarenta y cincuenta, pues este plebeyismo andaluzado era impulsado desde la corte. Estas canciones andaluzas, de gran aceptación en las sociedades filarmónicas burguesas y en las salitas de clase media, en ocasiones fueron convertidas por la moda pintoresca en obras populistas, sin huella alguna de vestigios andaluces, transformándolas, al dotarlas de una factura elemental y una armonización ramplona, en productos eficaces para la creciente industria de la impresión musical. En Europa, éstas fueron las versiones que alcanzaron gran éxito, pues “...la ironía de la historia quiso que en el último cuarto de siglo se agudizase el prestigio meridional, la caricatura o el retrato andalucista (según los casos), y que, más allá de nuestras fronteras, tal fuera la carta de presentación de nuestros músicos, para bien o para mal”¹⁹⁵.

En realidad, Andalucía ya había llamado la atención desde principios de siglo a los viajeros románticos. En las primeras décadas del siglo XIX puede constatar un sensible aumento de viajeros extranjeros que se dirigían a Andalucía: la novela morisca, los romances fronterizos y la extracción andaluza de personajes legendarios de la novela picaresca contribuyeron a ello¹⁹⁶. La imagen española se renovaba para caer en el tópico no ya del cuadro cervantino sino del paisaje goyesco o del contrabandista y manola andaluces. Por todo ello, como señala Calvo Serraller, Andalucía contribuyó a la formación de una imagen castiza de lo hispano en mayor medida que el resto de las regiones españolas, hasta el punto incluso de borrar los restantes caracteres del paisaje hispánico¹⁹⁷.

La imagen de España que reflejaban los libros de viaje influyó de manera decisiva en la aceptación internacional del andalucismo. Los viajeros llegaban a España con una imagen literaria y romantizada del país a través del Romancero, de las obras de Hugo, Mérimée y Musset, de los bailes y canciones que se interpretaban en París y Londres, y sufrían una decepción al encontrarse en Madrid una ciudad moderna con pretensiones “europeístas”. Andalucía, en cambio, respondía a la imagen de España que ellos admiraban, y esta valoración pone de moda lo andaluz también en la sociedad española:

“La moda andaluza cobrará auge en la sociedad española especialmente desde que los españoles sean conscientes del aprecio que los intelectuales y compositores europeos muestran hacia las canciones andaluzas y el baile español de fandangos y boleros.

¹⁹⁵ALONSO GONZÁLEZ, Celsa: “Introducción”, *Antología (siglo..., X*.

¹⁹⁶ALONSO, Celsa: *La Canción Lírica Española en el siglo XIX*. Madrid, ICCMU, 1998, 161.

¹⁹⁷CALVO SERRALLER, Francisco: *La imagen romántica de España*. Madrid, Alianza Forma, 1995, 21.

Aunque ya encontramos referencias tempranas en el Liceo de Granada sobre la interpretación de canciones andaluzas, parte de la responsabilidad del auge del andalucismo de salón en los años cuarenta es de los románticos franceses y de los intérpretes extranjeros que enfatizarán el papel de la canción española como reflejo musical de un país exótico y pintoresco, y como manifestación genuina del gusto romántico por las formas pequeñas, condensadas, de expresión y pasión concentrada”¹⁹⁸.

En el siglo XIX fue exagerado el sustrato andaluz de lo castizo, y sufrió una simplificación debido a la confluencia del pintoresquismo romántico y el gusto por lo popular de la oligarquía isabelina. Aún así, como reflexiona Alonso, “no hay duda del alcance del andalucismo en tanto que postura estética en el arte español del siglo romántico: el teatro, la poesía, la arquitectura, la pintura y la música (singularmente en los dominios del salón y el teatro) se vieron atravesados por una corriente andalucista que rebasa la simplicidad de la imagen pintoresca, y que obedece a la presencia de una suerte de *constante* andaluza en la sociedad de la época. De este modo, el andalucismo decimonónico es algo más que una corriente estética, es un fenómeno social de envergadura que propone ciertas actitudes y formas de diversión singulares”¹⁹⁹. La pervivencia del plebeyismo, fomentado desde la corte y que se extiende a las capas burguesas, nos lleva a aceptar la estilización andalucista como una seña de identidad del país. Este fenómeno coincide con el arraigo de la creencia en que lo genuino y lo autóctono (valga decir lo *castizo*) residía en las clases populares, en particular las andaluzas, idea que alimentaron tanto los viajeros extranjeros como los costumbristas nacionales. Proliferan así en las revistas filarmónicas los artículos acerca de los cantos y bailes populares, sobre todo andaluces, convertidos en *aires y bailes nacionales*, “mientras las canciones andaluzas terminaron por convertirse en un producto *nacional*, a pesar de un *folklorismo* más que dudoso en muchas ocasiones”. Así, resulta ineficaz la adscripción genérica que diferencia canción *española* de canción *andaluza*, pues en las diversas ediciones impresas y fuentes manuscritas una canción era *española* y *andaluza* indistintamente.

Esta “moda” andalucista, en el contexto de un nacionalismo romántico y conservador, condicionado por la visión que de España se tenía en el extranjero, llevó a músicos, escritores, arquitectos y pintores a acudir a Andalucía como

¹⁹⁸ ALONSO GONZÁLEZ, Celsa: “Pervivencia de las boleras en la música de salón”, *EIEB*, Madrid, INAEM, 1992, 171-179.

¹⁹⁹ ALONSO, Celsa: *La Canción Lírica Española en el siglo XIX*. Madrid, ICCMU, 1998, 234.

inspiración. No suponía una reacción contra lo exótico y lo extranjero (en el ámbito musical, contra lo italiano), pues “aristócratas y burgueses disfrutaban tanto de las picarescas canciones andaluzas como de las excelencias del bel canto italiano, y el enfrentamiento no pasaba de ser una simpática rivalidad. No obstante, el *indigenismo* de las canciones *nacionales* requería un talante determinado, extrovertido, picaresco y gracioso que hacía brillar a los cantantes españoles, quienes superaban a los italianos en el género”. En la canción lírica existía una corriente de andalucismo anterior a 1840, que puede partir de los últimos años del siglo XVIII, pero resulta sorprendente la facilidad con la que la monarquía constitucional aceptó la pincelada andaluza y la convirtió en un tópico, un cliché literario y un estereotipo musical. A ello contribuyó, sin duda, el ambiente lúdico y hedonista, favorecido por el moderantismo.

Al mismo tiempo, se produce un fenómeno de confusión entre lo *gitano* y lo *andaluz*. Así, el componente socarrón, desafiante, *salao* o rufianesco, tradicionalmente asociado a los gitanos, se revela en decenas de canciones andaluzas, *gitanas* o *flamencas*, que inundaron el mercado editorial. Estos subtítulos eran reclamos publicitarios utilizados por editores y compositores, sin que hubiera rasgos musicales específicos que las diferenciara de las canciones *andaluzas* y *españolas*. Estas diferenciaciones casi siempre aluden al contenido literario. Con el paso del tiempo se impuso la fabricación de un prototipo de música andaluza, ya fuera por autores nacionales o extranjeros, influidos por la moda orientalista, como vía de afirmación de una meridionalidad capaz de enfrentarse a la hegemonía musical alemana. Así se formó una especie de híbrido, que acogía referencias folklóricas de otras zonas del país, componente fundamental para el *género chico* y el *cuplé*. A pesar de todo, el andalucismo de salón continuaría siendo un referente poderoso en los años sesenta y setenta. Podemos definir, por tanto, una serie de parámetros musicales reconocidos por el público como *andaluces* que, según Alonso, no eran más que estereotipos del populismo de salón:

- Forma: Estructuras bipartitas (copla y refrán), generalmente estróficas, con un número de coplas que oscila de dos a cinco, en ocasiones contrastadas musicalmente con el refrán.
- Melodía: estrófica, con tratamiento secuencial. Ornamentaciones al final de cada verso (las más elaboradas enlazaban la copla con el refrán), que recreaban los ayeos del flamenco que se escuchaba en tablaos y cafés-cantantes. Frecuentes tetracordos frigios y tresillos encadenados con floreo superior en un discurso descendente en el diseño melódico.

- Ritmo: invariablemente ternario o 6/8. Algunos diseños rítmicos expresan una voluntad de caracterización *nacional* (sobre todo el ritmo de seguidilla, pero también los redobles). Preferencia por la sincopación, ocasionales hemiolias y un gusto por las figuraciones con puntillo, a veces unidas al floreo superior.
- Armonía: Estructuras modales de la música de tradición oral, con predilección por la escala andaluza; suspensiones en la dominante acompañadas de floreos y ornamentaciones (típicas de las malagueñas); combinación de escala andaluza y centro tonal en mayor (típico del fandango), o bien estructuras bimodales; referencias a la subdominante en modo mayor, armonías defectivas y empleo de escalas menores que favorecen la aparición de la 2ª aumentada en la voz, o escalas mayores con VI grado menorizado y la típica ambigüedad del III grado que caracteriza a la escala andaluza.
- Timbre: El piano realiza intervenciones interesantes, con preludios e interludios temáticos de cierta personalidad rítmica, y desplaza a la guitarra a medida que se aburguesa el género. Aunque el protagonismo reside en la voz, el talento dramático del cantante y el despliegue de arabescos vocales.
- Texto: Gran variedad de posibilidades de versificación, casi siempre con refrán. Es frecuente la alternancia de metros poéticos entre estrofa y estribillo para romper la regularidad, recurso típico de la poesía popular andaluza. Aparecen los tipos y temas típicos del cuadro de costumbres y la poesía popularista. Se hace uso del argot andaluz y de algunos vocablos en caló.

Como señala Alonso, resulta difícil precisar hasta qué punto los compositores de este género estereotipado conocían la música popular andaluza o en qué medida esta música de autor influyó en la evolución del cante flamenco. En la segunda mitad de nuestro siglo, como escribe Chase²⁰⁰, persiste la consideración de este tipo de canción como música “típicamente” española, identificándola con Andalucía por la gran fascinación que ejerce. Este encanto de la música andaluza se ve aumentado por el prestigio obtenido en las décadas anteriores por algunos autores “contemporáneos” como Falla y Turina.

Orientalismo: Arabismo y Alhambrismo

La insatisfacción de lo real y de lo presente caracteriza la tendencia

²⁰⁰CHASE, G.: “España”, *Historia de la Canción* (Ed. D. Stevens). Madrid, Taurus, 1990, 204.

romántica hacia todo lo lejano y lo misterioso, a la Edad Media, a Oriente, no entendido como una expresión geográfica, sino como “un vago epíteto de cosas indescriptibles”²⁰¹. Esta sería una manifestación del *veneno de Oriente* en la historia de la cultura, como perturbador de la racionalidad clásica del mundo occidental. Es significativa la contribución española (con su pasado árabe) a este orientalismo, tópico muy querido del romanticismo en Europa. En la Edad Media, la unificación espiritual cristiana propicia que el musulmán pertenezca a un mundo distante. En el Renacimiento, en cambio, los romances moriscos revelan a los ojos cristianos una sociedad galante, refinada y caballeresca. El moro galante se hace una figura ejemplar de caballería, personaje propagado por las *Guerras civiles de Granada*, de Ginés Pérez de Hita, y la *Historia del abencerraje y de la hermosa Jarifa*. Como señala Menéndez Pelayo en sus *Orígenes de la novela*, esos moros son los de Chateaubriand en *El último abencerraje* y los de Washington Irving en su crónica novelada de la conquista de Granada. Así, para Díaz-Plaja “el tema romántico oriental en un producto español que, como otros es, por decirlo así, manufacturado por Francia y acogido después con extraordinario entusiasmo por los españoles”²⁰². En el siglo XVIII español el tema morisco ha dejado de ser un tema fronterizo para convertirse en un tema de lejanía. “Este es el resultado del viaje de ida y vuelta de nuestros moros a Europa. Europa nos los devuelve romantizados, irrealizados, como temas de ensueño.(...) Y éstos, los nuevos, son los que importa el prerromanticismo español”. En adelante el moro pasa a ser un arquetipo de caballería del orientalismo romántico español, que aparece, por ejemplo, en las obras de Espronceda. El propio Hugo, en el prólogo a sus *Orientales*, nos habla de los colores orientales, que proceden de sus pensamientos y sueños hebreos, turcos, griegos, persas, árabes, incluso españoles, “pues España es todavía Oriente; España es mitad africana, y África es mitad asiática”.

Por tanto, podemos hablar del *arabismo*, como tema iconográfico, literario o inspiración musical, que tiene un doble origen: la influencia del exotismo romántico y los estudios científicos de destacados historiadores españoles²⁰³. En el terreno de la canción, como en el de la pintura orientalista española, subyace también una vocación africanista que no ha de subestimarse, y que se proyecta

²⁰¹DÍAZ PLAJA, Guillermo: “El tema oriental”, *Introducción al estudio del romanticismo español*. Madrid, Espasa-Calpe, 1972, 139-147.

²⁰²DÍAZ PLAJA, Guillermo: “El tema oriental”, 141.

²⁰³ALONSO, Celsa: *La Canción Lírica Española en el siglo XIX*. Madrid, ICCMU, 1998, 392sq.

sobre las referencias alhambristas y las referidas a la ciudad de los nazaríes. La llegada del romanticismo impulsó decisivamente los estudios arabistas que cristalizaron a mediados de siglo en la denominada “escuela granadina”, motor de un renacer cultural en torno al reino nazarí.

Paralelamente se desarrolla fuera de España un significativo aumento de publicaciones arabistas, históricas y artísticas, por autores como Irving, Chateaubriand, Viardot, Murphy y otros. Estas obras eran un compendio de erudición y fantasía, con un deseo de relacionar lo andaluz con lo *mauresque* o lo *moorish*. Los arabistas granadinos, en cambio, con una base documental e histórica más sólida, intentaban paliar la imagen romantizada de la ciudad de Granada. En el campo de la literatura se desarrolló una poesía romántica de tema morisco, bucólica y sensual. También encontramos un creciente interés por el tema moro en el drama romántico español (*Aben Humeya* de Martínez de la Rosa, 1830). Otro género literario interesante, inspirado por la investigación, fue la novela histórica, casi arqueológica, basada en crónicas y textos árabes. También en la arquitectura encontramos el “pastiche arabista”, con una vertiente alhambrista en decoraciones de interiores y exteriores, con una intención evocadora de la Alhambra, y más tarde de los monumentos almohades sevillanos. Este estilo gozó de gran éxito en Europa, como lo demuestran los edificios de los pabellones españoles de las exposiciones universales de la segunda mitad del siglo.

La ciudad nazarí está indisolublemente unida al arabismo español, con un enfoque histórico riguroso, pero también como inspiración de las más diversas obras de arte, literatura y música: “la Alhambra era su estandarte, quizá debido a una capacidad evocadora superior a la de otros edificios como la mezquita de Córdoba o los monumentos árabes de Sevilla y Toledo”. Así, Granada aparece ligada a los intentos de crear una ópera española, ya desde los años cuarenta. Numerosas novelas románticas, publicadas en los años treinta, habían multiplicado la atención por el tema granadino. De hecho, comienzan a aparecer libretos sobre el tema, y en 1850 se estrena *La Conquista de Granada* de Arrieta. Tres años más tarde, Mariano Soriano Fuertes publica su ensayo *Música árabe española*, una edición actualizada en castellano del *Tratado de Música* de Alfarabí de mediados del siglo IX. Estas obras confirman que la música estuvo ligada al despertar del interés por el mundo árabe en la era isabelina.

Por tanto, el orientalismo de signo arabista, frecuentemente asociado al

andalucismo, tiene la Alhambra como poderoso referente. El *Alhambrismo*²⁰⁴ era un movimiento de huida al pasado y al exotismo, propio del Romanticismo. En España conlleva la recreación de ambientes populistas, relacionándose por tanto con el majismo y el casticismo. Andalucía, por la coexistencia de las culturas occidental y árabe, proporcionaba la síntesis entre el pintoresquismo de bandoleros de trabuco, toros y flamenco, y el componente árabe, oriental, ahora revalorado. En la Alhambra coexiste el arte “clásico” del Palacio de Carlos V y el apreciado arte nazarí. Así, el alhambrismo -promovido por el exotismo de los viajeros que visitan nuestro país- se convierte en recurso que genera gran cantidad de obras literarias, arquitectónicas, pictóricas y escultóricas en toda Europa.

Federico Sopena²⁰⁵ insiste en el valor de “exótico cercano” que tenía España para los románticos. Andalucía, los gitanos y, sobre todo, Granada con la Alhambra, representan el Oriente que está, a la vez, lejos y cerca. La Alhambra se convierte en nombre frecuente de teatros y salas de baile: así se llama el que Flaubert cita en *La educación sentimental* y el teatro londinense donde estrenará Falla *El Sombrero*. También aparece en la decoración de las grandes casas y palacios (junto al exótico estilo japonés) y su imagen *romantizada* se extiende a través del grabado.

Este exotismo orientalista se extiende a la música, considerando a España un lugar árabe por su pasado y, ante el desconocimiento de la música árabe, se utilizan los recursos andaluces tópicos (escalas andaluzas, intervalos de segunda aumentada), identificándose lo árabe con lo andaluz, y, por extensión, con lo español²⁰⁶. Debido al protagonismo de Granada, el término *alhambrismo* se puede utilizar para designar una moda musical que comienza en los años cincuenta y se desgana hasta los ochenta, a través de una serie de obras sinfónicas esporádicas y en ocasiones de circunstancias. La obra más significativa de comienzos del alhambrismo musical en España es *Adiós a la Alhambra*, de Jesús de Monasterio, compuesta en 1855 y difundida en toda Europa en las numerosas giras de conciertos de su autor. Los elementos musicales que emplea, asociados con el alhambrismo, son fundamentalmente la alternancia modal entre secciones, algunos giros de segunda aumentada, la escala andaluza, los ritmos contrastantes

²⁰⁴SOBRINO, Ramón: “Introducción”, *Música Sinfónica Alhambrista*. Música instrumental, Orquesta, Nº 4. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1992, XI-XIV.

²⁰⁵SOPEÑA, Federico: “Herencias y realidades. Vasos comunicantes entre París, Madrid y Barcelona”, *La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca. 1915/1939*. Madrid, INAEM, 1986, 43-46.

²⁰⁶SOBRINO, Ramón: “Introducción”, *Música Sinfónica Alhambrista*, XI-XIV.

entre secciones y la ornamentación melódica sobre una sola nota.

Este lenguaje lo encontramos también en la canción, que asocia la temática andaluza con la mora, y en la literatura pianística (en obras tempranas de Albéniz²⁰⁷ -Suite Morisca-, Ocón, Allú y Serrano). Entre las obras alhambristas más importantes del repertorio orquestal se hallan *En la Alhambra, Serenata*, de Tomás Bretón (1888) y *Los gnomos de la Alhambra, leyenda musical*, de Ruperto Chapí (1889), que no tuvieron gran difusión fuera de España. La dispersión de las fechas indica que no se trata de una corriente estética continuada, sino de una tendencia pintoresquista de arabismo superficial, que se proyecta sobre un estilo de talante europeista, como reconoce Ramón Sobrino.

La España alfonsina era un terreno abonado para el desarrollo del arabismo científico y el orientalismo artístico, pues era un hecho histórico y plástico lo que en otros países era tan sólo un estímulo creativo. En España, mejor que en ningún otro sitio, se podía observar un sentido de ambivalencia hacia lo oriental-musulmán. Así, se desarrolla una cultura imaginativa avalada por un rigor histórico que ofrecía una posibilidad de evasión en la era del positivismo. En el campo de la musicología, esta tendencia está representada por Julián Ribera, autor de *La música árabe y su influencia en la española*, a medio camino entre la metodología científica y el lirismo sentimental.

La presencia española en el Norte de Africa y los numerosos viajes de españoles al Magreb también explican el auge de la canción morisca y la pintura orientalista. Algunas colecciones musicales tienen por protagonista a la ciudad de Granada, por lo que en la canción morisca confluyen la vertiente alhambrista y africanista del arte contemporáneo, conviviendo con un espíritu lúdico y romántico propio del género, y quizá con la búsqueda de una sonoridad *nacional*, caracterizada por la confluencia de lo hispano y lo moro. Todo ello sin menoscabo de una cierta afinidad pintoresquista con las obras sinfónicas inspiradas en la ciudad nazarí. Además, cabría considerar una presunta influencia de la *mélodie* francesa de vocación orientalista representada, por ejemplo, en Bizet, Delibes o Saint-Saëns.

Las canciones moriscas presentan algunos rasgos musicales estereotipados en la canción andaluza: estructura biseccional o episódica; melodía con intervalos

²⁰⁷La bibliografía extranjera consultada destaca significativamente que Albéniz se consideraba a sí mismo un moro, que se encontraba como en casa en Andalucía y en la Alhambra. Véase: COLLET, Henri: *Albéniz et Granados*. París, Presses Universitaires de France, 1929. (Ed. Facsimil: París, Editions d'Aujourd'hui, 1982, 82) y CHASE, Gilbert: *La Música de España*. Buenos Aires, Librería Hachette S.A., 1943, 160-161.

de 2ª aumentada, ornamentada con extensas vocalizaciones, floreos superiores y figuraciones de tresillos en sentido descendente; ritmo ternario; cambios modales de mayor a menor en las distintas secciones, escalas andaluzas y abundantes tetracordos frígios ornamentados. La canción morisca prefiere un movimiento moderado y lánguido, y una mayor riqueza figurativa en el piano que, en ocasiones, apela al ritmo de seguidilla, siendo frecuentes los ostinatos rítmicos que sugieren la monotonía asociada a la música oriental. Algunos de estos rasgos, como señala Alonso, están presentes en la *mélodie* francesa de vocación oriental (escalas modales, 2ª aumentada, ostinatos rítmicos, riqueza de melismas y floreos, pedales que sugieren vacuidad). Este género lírico hubo de influir en el sinfónico, donde estos parámetros se arropaban con una orquestación colorista, con cierta influencia del sinfonismo francés. De hecho, coinciden los rasgos musicales señalados para la canción morisca y el sinfonismo alhambrista y, además, muchas canciones árabes o moriscas son anteriores a las primeras obras sinfónicas alhambristas, con la excepción de *Adiós a la Alhambra* de Monasterio.

Aún en las primeras décadas del siglo XX, Granada y la Alhambra constituyen un referente fundamental en la concepción de la música española fuera de España, que se aplica incluso a Manuel de Falla, haciendo de su residencia junto a la Alhambra “una síntesis de lo más español” y “el lugar adecuado para crear un arte profundamente nacional”²⁰⁸. Así, la fama internacional de la obra de Monasterio, la continua referencia de Albéniz a su origen moro y la imagen alhambrista que se asocia a Manuel de Falla, no son sino evidencias externas del componente oriental que se asocia con la música española en su difusión internacional.

II.3.5. Exotismo y criollismo

²⁰⁸Véase MORALES, Olallo: *Carta autógrafa a Manuel de Falla*. Estocolmo, 1.12.1928. Granada, AMF. (Reproducida en Apéndice I); “Spansk musik är ej blott kastanjetter och gitarrknäpp” (“La música española no es sólo castañuelas y guitarra”), *GHT*, Göteborg, 8/5 1929 (Reproducido en Apéndice II.2)

Otro fenómeno de la misma naturaleza que el andalucismo y el orientalismo, en cuanto que identificación de lo particular (lo andaluz, lo oriental o lo criollo) con lo general (lo hispano) es el denominado *criollismo*, que puede concretarse en la identificación de la habanera con el españolismo musical²⁰⁹. Se enmarca dentro de la tendencia general del nacionalismo romántico que convertía lo *popular* en *nacional*, cuando, en realidad, “las distintas manifestaciones de lo que entendemos por música *folklórica* tienen, en primera instancia, una dimensión local, regional o, en este caso, colonial”. Así, aparecen las habaneras *de salón* de los compositores isabelinos, que no difieren en exceso de las habaneras líricas escritas por compositores cubanos, pues también reproducían ciertos patrones rítmico-métricos de la música popular caribeña. “Aquellas habaneras sirvieron de inspiración a los virtuosos, entusiasmaron en los salones parisinos, y los músicos franceses, creyéndolas *genuinamente* españolas o bien cautivados por lo que había de pintoresco en ellas, procedieron a una inteligente estilización, creando una música de inconfundible sabor exótico”.

La habanera es un aire de danza de procedencia cubana, aunque se ha discutido mucho sobre si esta contradanza caribeña tuvo un origen español, africano, francés o puramente cubano. Actualmente parece lógico pensar que surge de un proceso de transculturación de elementos afrocaribeños, españoles o criollos, que entraron en relación con el ámbito del teatro y el salón, influidos por la música de tradición oral y, más tarde, trasladada al ámbito de la música coral de orientación folklorizante. En cualquier caso, como señala Celsa Alonso, la contradanza habanera se afianzó en las salas de baile y en los encumbrados salones coloniales del Caribe como *contradanza cubana*, cambiando su nomenclatura (de contradanza a danza) y su coreografía, y se exportó a otros países. En los salones burgueses de la capital cubana, la habanera cantada (persiste el aire de danza y pierde el elemento coreográfico, como ocurrió con la seguidilla y la tirana) sufrió un proceso de criollización y elaboración rítmica. Paralelamente, bajo la influencia de la romanza francesa, el aria operística y la zarzuela, el elemento vocal se hizo más complejo, alejándose de la sencillez melódica inicial, con frases más extensas y una mayor ornamentación. Así nacía la habanera de *concierto* y -como ocurrió en España- muchas se introdujeron en zarzuelas y óperas cubanas. A su vez, desde el teatro, podían pasar a engrosar el repertorio de salón, en un intercambio recíproco. También se escribieron

²⁰⁹ Con respecto a este tema, resulta fundamental el epígrafe “Exotismo y criollismo” que Celsa Alonso le dedica en *La Canción Lírica Española en el siglo XIX*. Madrid, ICCMU, 1998, 261-276.

numerosas contradanzas habaneras para piano solo, destinadas a los salones coloniales. Al principio eran piezas sencillas asequibles al pianista aficionado, sufriendo posteriormente una importante experimentación rítmica bajo la influencia de la tradición musical africana.

El elemento distintivo de la habanera -ya sea danza, contradanza para piano o canción lírica- es la utilización del ritmo de *tango* o de *habanera* en el bajo, que se convirtió en un cliché rítmico, quizá resultado de un desplazamiento de acentos provocado por la necesidad de un músico popular de ajustarse a la escritura convencional del 2/4. El aumento de la complejidad rítmica (especialmente en la habanera para piano) produjo diversas variantes, con abundancia de elementos sincopados, pero siempre respetando el tiempo binario²¹⁰. Formalmente seguía, tanto en las versiones instrumentales como en las vocales, una estructura bipartita con marcado contraste modal entre las secciones. El lenguaje armónico se limitaba a las funciones tonales fundamentales y podían aparecer ciertas estructuras melódicas de naturaleza modal, que podrían emparejarse con la influencia española. La habanera lírica cubana trata temas amorosos y serios, relacionados con el mundo de la romanza francesa. Adquiere gran protagonismo la línea melódica, adornada con giros ornamentales, en un registro medio-agudo, y se observa una diferenciación de dos planos rítmicos independientes: el ritmo de tango en el bajo y la preferencia por un movimiento sincopado en la voz.

La habanera, como aire de danza estilizado, se exportó a otros países de Latinoamérica y Europa. En España existía un eje comercial entre los puertos antillanos y las costas de Andalucía occidental que propiciaba el mestizaje entre la canción andaluza y la música criolla, que fue menor en la Andalucía mediterránea. El elemento americano, concretamente criollo, estaba presente en tonadillas, canciones, etc. “Es posible que la influencia antillana en la tonadilla fuera favorecida por la presencia de actrices que, procedentes del Golfo de Cádiz, llegaban a Madrid llevando consigo canciones andaluzas y americanas, así como ciertas mixturas originales, de las que acaso procedan el famoso tanguillo gaditano o la rumba flamenca”²¹¹.

La atracción de los ritmos coloniales se hace evidente en algunas colecciones de canciones españolas del primer tercio de siglo publicadas en

²¹⁰Véase ALONSO, Celsa: “Exotismo y criollismo”, 263.

²¹¹ALONSO, Celsa: “Exotismo y criollismo”, *La Canción Lírica Española en el siglo XIX*. Madrid, ICCMU, 1998, 261-276.

España y en París. Por tanto, podemos afirmar que la simbiosis España-América en la música de salón había comenzado mucho antes de la irrupción de la habanera en la metrópoli, a través de canciones de marineros, soldados e indios que regresaban de las colonias: probablemente algunas incluso presentaban el patrón básico del ritmo de tango, que luego pasó al salón. La introducción de los ritmos criollos en el teatro y la música de salón se vió favorecida por la actividad de ciertos músicos importantes, en particular pianistas. El virtuoso L.M. Gottschalk presentó en Madrid en 1851 piezas originales, algunas denominadas “caprichos americanos”, obras sensuales que llamaron poderosamente la atención con sus ritmos de habanera, polirritmias y ostinatos. Algunos compositores españoles realizaron giras por las Antillas y a su regreso publicaron tangos, guajiras y guarachas destinadas a los salones.

El término “habanera” como forma sustantivada se generalizó en España antes que en la colonia. A partir de los años cincuenta se comercializan habaneras para piano (que son el tercer género en importancia, tras los popurrís de aires españoles y las polkas) y para voz y piano. Así pues, durante el reinado de Isabel II se consolida el criollismo tanto en el salón como en la presencia de elementos criollos y ritmos caribeños en la zarzuela. Este exotismo criollo encontró un campo abonado en la canción populista de tintes pintorescos, con lo que la habanera se veía sujeta a un proceso de estilización e *hispanización*, al fusionarse con elementos procedentes del andalucismo estereotipado a partir de los años sesenta: “así, criollismo y andalucismo proceden a una ósmosis singular en los salones españoles y quizás antes en el ámbito popular”.

La expansión del criollismo vocal en España y Francia tiene su principal agente en la figura de Sebastián Iradier, que viajó a Cuba en 1857 y publicó gran número de habaneras al regresar a Europa. Sus habaneras (*La paloma*, *El arreglito*, *El chin, chin, chan* y *Las amonestaciones*) alcanzaron gran popularidad gracias a las divas del canto. Las noticias de las revistas filarmónicas de los años sesenta y los estudios actuales señalan el protagonismo del músico alavés en la difusión de la habanera. Sus éxitos propiciaron la inclusión de elementos caribeños en la zarzuela, como los tangos que caracterizaban la ambientación colonial o la procedencia afroamericana de ciertos personajes, según las necesidades del libreto. Con el tiempo, la habanera sufriría un proceso de españolización en la zarzuela, como ocurre en *Marina* de Arrieta, hasta llegar a las famosas habaneras madrileñizadas de Chapí, Bretón y Chueca. Del salón, la sala de baile y el teatro, la habanera llegó a la verbena popular y a la cultura tradicional de pueblos y ciudades. Así, lo que en principio era un elemento importado se

convirtió en un elemento *nacionalizador*, pues a la hispanización natural de la habanera en salones, teatros y folklore urbano, se superpuso una identificación que obedeció a los tópicos pintorescos de la cultura romántica.

En los años setenta se imprimieron la mayoría de las habaneras que han llegado hasta nosotros. No obstante, el músico más sobresaliente en el género fue Iradier, por el éxito y la temprana aparición de su producción. A partir de 1864 destaca también Isidoro Hernández, seguido por un variado espectro de autores que se afanaron en la composición de habaneras para voz y piano o piano solo, destinadas principalmente a los aficionados. Los músicos españoles aportaron a la habanera para voz y piano una serie de elementos importados de la canción andaluza en la línea melódica, o bien unos temas costumbristas alejados del mundo criollo. Es un género cancionístico con rasgos musicales mucho más precisos que la canción andaluza:

- Forma: construcción biseccional. La referencia a la danza se manifiesta en la cuadratura del fraseo, y en la diferencia melódica, armónica y métrica de las secciones.
- Melodía: movimiento melódico por grados conjuntos en la primera sección (melodías equilibradas, en arco), mientras en la segunda abundan los saltos, sobre todo a base de terceras. En ambas partes es frecuente el tratamiento secuencial. Ausencia de los melismas y ornamentación típicas de la canción española y andaluza.
- Ritmo: es binario (2/4 o raramente 6/8, típico de la guajira), con un *tempo* moderado. Posee un aire de danza característico que provoca la caída del acento prosódico en parte débil, un desplazamiento de acentos y una sincopación características. El bajo del piano presenta el patrón rítmico de la habanera, mientras en la línea melódica son frecuentes los tresillos y los ritmos sincopados, creando hemiolia.
- Armonía: la primera sección está en modo menor y es frecuente la modulación estructural al homónimo mayor en la segunda. Abundancia de giros plagales y tendencia a modular al tono de la subdominante. La sintaxis es sencilla, restringiéndose los acordes a las funciones armónicas elementales.
- Texto: la prosodia es silábica. A diferencia de la habanera lírica cubana, las españolas tratan temas banales, a veces jocosos o picarescos, recurriendo a elementos emblemáticos relacionados con las colonias.

Tras analizar diversos ejemplos, Celsa Alonso concluye que “la habanera hispanizada puede perder su temática criolla e introducir ciertos rasgos que la

emparentan con la canción andaluza, siempre y cuando conserve: el aire, ritmo de tango y, en menor medida, la modulación estructural al homónimo”. Tras el reinado de Isabel II el género es continuado por autores como Antonio de la Cruz y Fermín M^a Alvarez. Son productos de consumo para aficionados, con una factura elemental, comenzando el género a acusar signos de cansancio. En los años ochenta hay un receso significativo en la publicación de habaneras para piano, y en la década siguiente, la habanera cantada terminaría por desaparecer de los salones españoles, “mientras en los franceses debió permanecer algún tiempo más, como evocación idealizada de España”.

El proceso de identificación de la habanera con España se ve influido por factores muy diversos, como son la extraordinaria asimilación del género en nuestro país, la orientación nacional de nuestra cultura y la adaptación que sufre fuera de nuestras fronteras. Este proceso, como señala Celsa Alonso, “se produjo sobre todo en Francia, debido, en parte, a la difusión de la obra cancionística de Iradier y de otros compositores que perseguían el triunfo fácil en los salones de París. Las habaneras de Iradier tuvieron una enorme difusión, y fueron fuente de inspiración para Bizet, y, posteriormente para Laló, Chabrier o el propio Ravel. Sin embargo, hubo otro factor importante, de índole musical: en algunas habaneras para canto y piano, destinadas al salón, se llega a una simbiosis del ritmo y estructura típicos de la habanera con los giros melódico-armónicos andalucistas, en ciertas obras de Oudrid, José Falcó y José Cagigal”²¹².

II.3.6. Tonadilla y canción

²¹²ALONSO GONZÁLEZ, Celsa: “La canción española...”, 269-270.

El análisis de la imagen de la música española que se difunde en Europa revela la existencia de unos elementos fundamentales que la configuran, no exentos de contactos entre sí, pero que hemos tratado aisladamente, como son el *Andalucismo*, el *Orientalismo* y el *Criollismo*. Estos tres factores otorgan la apariencia más exótica a la música hispana, en marcado contraste con un género representativo de lo “genuino español”, la tonadilla, que se ha relacionado con tendencias “nacionales” como el *majismo* y el *casticismo*²¹³. Gilbert Chase, al tratar el origen y evolución de la zarzuela, considera que la tonadilla escénica del siglo XVIII marca la aparición definitiva de lo que llama “lenguaje español”, resultado de un proceso de fusión de la música popular de origen rural, la música callejera de ciudad y la técnica vocal e instrumental moderna. Este proceso culmina en la segunda mitad del siglo XVIII y primeras décadas del siglo XIX, de manera que, según Chase, “la mayoría de los compositores extranjeros (Mercadante, Bizet, Rossini, Liszt, etc.) que esparcieron el ‘lenguaje español’ por el mundo, sacaron su material, no directamente de la fuente popular, sino del arsenal más accesible de la tonadilla escénica”²¹⁴. Chase considera a Manuel García como el último de los tonadilleros y reconoce este género como el estímulo principal de la música de Granados, que internacionaliza el majismo y la tonadilla, vistos a través de los cuadros de Goya. Pero la utilización de la tonadilla en Granados va más allá del estímulo externo, pues revitaliza algunas melodías tonadillescas como material temático esencial en sus *Goyescas*²¹⁵. Se cierra así otro rico círculo de influencias recíprocas entre España y el resto de Europa, el de la pintura costumbrista y el “pseudogoyismo” que Europa convierte en moda también en España.

Otro autor que impulsa intensamente el espíritu nacional, Rafael Mitjana, señala que las tonadillas y las canciones populares españolas eran conocidas y apreciadas en Alemania. Cita a Charles Burney, que en Munich tuvo ocasión de escuchar a un tal Signor Don Panzachi, excelente tenor, cantar tonadillas y seguidillas “con tanta naturalidad como es posible en alguien que no nació en España”²¹⁶. Sin embargo, el carácter anedótico de la referencia del viajero inglés,

²¹³Estos términos no se utilizan como taxonomías absolutas, habida cuenta de la ausencia de definición precisa y la ambigüedad de contextos en los que se han aplicado. Véase ALONSO, Celsa: “La música española y el *espíritu* del 98”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 5, 1998, 83 y ss.

²¹⁴CHASE, Gilbert: *La Música de España*. Buenos Aires, Librería Hachette S.A., 1943, 139-140.

²¹⁵Véase, i.e., la utilización de material melódico de la *Tirana del Tripili*, de Blas de Laserna, en los dos temas principales de *Los Requebros*, primer número de *Goyescas*. Citada en POWELL, Linton E.: *A History of Spanish Piano Music*. Bloomington, Indiana University Press, 1980, 85.

²¹⁶MITJANA, Rafael: *Historia de la música en España*. Madrid, Centro de Documentación Musical, 1993 (1920), 368-369.

y la imprecisión que se deriva de la utilización de los términos “tonadillas y seguidillas” sin ninguna explicación ulterior, resta bastante crédito a la afirmación del musicólogo malagueño.

Fueran o no cultivadas con asiduidad las tonadillas y las canciones en la Europa de Burney, lo que sí se revela cada vez más claramente, es la importancia de la canción lírica en la conformación de la imagen pintoresca de España, recientemente estudiada por Celsa Alonso²¹⁷. Para ello es necesario tener en cuenta las grandes posibilidades de caracterización que ofrecía la canción lírica, ya que se utilizaba como acompañamiento al baile y facilitaba la expresión de voluptuosidad, convirtiéndose en retratos de “tipos” humanos, héroes marginales idealizados (la manola, la maja, la gitana, el contrabandista, el torero) a medio camino entre la realidad y la ficción. Las piezas se copiaban con rapidez, por lo que circularon numerosas colecciones manuscritas que pronto se popularizaron y fomentaron la adquisición de más música española.

También ciertos rasgos musicales hacían de la canción un vehículo especialmente idóneo de esa imagen pintoresca. La adaptación para voz, piano y guitarra favoreció su implantación en los salones y las salas de concierto, pues no ofrecían grandes dificultades técnicas a los aficionados. A su vez, los ornamentos vocales daban oportunidad para el lucimiento de los cantantes profesionales y el carácter dramático de algunos números favorecía su competencia con las arias italianas. Era un género en el que confluían el exotismo y el erotismo: el modalismo, las escalas andaluzas, las ricas vocalizaciones y ciertos giros melódico-armónicos, hacían elucubrar a los románticos una hipotética influencia de la música arábigo-andaluza; la vivacidad de los ritmos (singularmente la seguidilla) se explicaban como resultado de la fogosidad española.

La difusión de estas canciones y bailes en Francia fue propiciada por los militares franceses que regresaban de nuestro país y por las iniciativas de publicación de colecciones de *Aires nacionales* por algunos españoles exiliados. Aún así, como señala Celsa Alonso, no podemos aún concretar la importancia de la música en la formación del mito de la *Romantique Espagne*. Es posible que la gran aceptación de la música española en Europa fuera un fenómeno de mayor trascendencia que el interés erudito de un grupo de hispanistas y literatos por nuestro teatro, poesía e historia, pues su proyección social fue sin duda mayor. El éxito de los *aires españoles* en Francia puede explicarse como una consecuencia

²¹⁷ ALONSO, Celsa: “España ante Europa: canción y mito pintoresco”, *La Canción Lírica Española en el siglo XIX*. Madrid, ICCMU, 1998, 157-192.

de la moda española en la vida cotidiana, o tal vez fuera a la inversa, y el conocimiento de la original música española actuara como revulsivo, poniendo de moda la presencia de lo español en sociedad²¹⁸. Esta admiración extranjera trae como consecuencia que en España la canción lírica revalorice el costumbrismo hacia mediados de siglo, como reafirmación de lo pintoresco (tipos, ambientes, etc), confluyendo con el gusto romántico por lo original y el amor al pueblo. Incluso se detecta una corriente de reciprocidad, importando el pintoresquismo del *Penny Magazine* de Londres o el *Magasin Pittoresque* de París como modelos de la prensa ilustrada española.

Los europeos comienzan a interesarse por España también a través de su música, hecho ignorado por los estudios sobre el romanticismo español, y aquí juega un papel determinante la canción española. Las canciones fueron consideradas como aires nacionales y difundidas gracias a la publicación de algunas colecciones como *Regalo lírico* (París, Pacini, 1831), *L'Espagnole, a selection of songs arranged for the spanish guitar* (Charles Jefferys, London, 1835), *The Andalusian Annual* (Michael Burke, Londres, 1836) y *Airs caracteristiques de danses nationales espagnoles pour le piano*, Op.17, de Santiago de Masarnau (Richault, París, 1840), por citar algunas²¹⁹. A éstas hay que añadir varias colecciones manuscritas copiadas en España y llevadas al extranjero por combatientes ingleses y franceses en la Guerra de Independencia y, posteriormente, en las guerras carlistas. Son colecciones heterogéneas que mezclan cantos patrióticos, folklóricos y algunos de autor, y se publicaron no sólo en París o Londres, sino también en Alemania hasta los años cincuenta. También fue muy importante el papel de los españoles emigrados en París y Londres, que organizaban veladas musicales para recaudar fondos para la colonia de exiliados, que se convirtieron en difusores de las canciones españolas de moda. El éxito de estas colecciones contribuyó a crear una imagen de nuestra música nacional que pervivirá hasta el hispanismo musical francés de finales de siglo:

“Europa trabó contacto con la música española a través de aquellas canciones, de un populismo de corte andalucista, que, a partir de entonces, fueron consideradas como manifestaciones de nuestra música nacional. Esto es importante para entender lo que, en

²¹⁸ ALONSO, Celsa: “España ante Europa: canción y mito pintoresco”, *La Canción Lírica Española en el siglo XIX*. Madrid, ICCMU, 1998, 174.

²¹⁹ Para referencias más exactas de estas y otras colecciones, véase ALONSO GONZÁLEZ, Celsa: “La canción española...”, 258.

años posteriores, acabará convirtiéndose en el denominado hispanismo musical francés de la época del Segundo Imperio y, sobre todo, de la Tercera República, que se desarrollará tanto en la ópera como en el género sinfónico.”²²⁰

Además del éxito de las colecciones y de la labor de los exiliados españoles, es necesario tratar brevemente la aportación individual de algunos músicos en la difusión de la canción lírica en Europa. Una de las contribuciones más importantes a esta difusión fue la que realizó Manuel del Pópulo Vicente García (1775-1832)²²¹, a quien la historia de la música le ha restado importancia como representante temprano de un estilo nacional español, aunque su labor fue reconocida por escritores de la generación inmediatamente posterior como Baltasar Saldoni, Mariano Soriano Fuertes e Hilarión Eslava. En este sentido, la figura de Manuel García ha sido valorada como representante internacional de un estilo español con mayor o menor grado de autenticidad, fundamentalmente por la historiografía musical extranjera. Así, para Gilbert Chase, su marcha a París no significó el abandono de la causa de la ópera española, triunfando en la capital francesa en 1809 con *El Poeta calculista*, estrenado en Madrid en 1805. El Polo “Yo que soy contrabandista” de esta ópera fue la única obra de García que obtuvo reconocimiento posterior, pues ya desde sus primeras representaciones “el colorido exótico español de la música -que para los parisienses de aquel tiempo resultó una completa novedad- así como el canto brioso y expresivo de García (se acompañaba él mismo en la guitarra), levantaron el mayor entusiasmo. Un número en particular, *El Contrabandista*, hizo tan extraordinario efecto, que a cada representación tenía que ser cantado tres veces. Esta fue la obra que en realidad lanzó ‘el idioma musical español’ hacia su carrera alrededor del mundo”²²².

La singularidad de sus canciones se puede explicar por su dominio del repertorio tonadillero, su familiaridad con los bailes *nacionales* y con la música popular andaluza. La canción más famosa de García fue frecuentemente cantada por su hija, María Malibrán, inmortalizada en un *Rondeau* por Franz Liszt y también fue cantada años después por la hija menor del tonadillero, la famosa

²²⁰ALONSO GONZÁLEZ, Celsa: “La canción española...”, 259.

²²¹RADOMSKI, James: *The Life and works of Manuel del Pópulo Vicente García (1775-1832): Italian, French and Spanish Opera in Early Nineteenth-Century Romanticism*. 2 vols. Michigan, UMI Dissertation Services, 1995 y “The Works of Manuel del Pópulo Vicente García: Publication and Popularization”, *RM*, XVI (1993), nº3, 1169-1180.

²²²CHASE, Gilbert: *La Música de ...*, 225.

Pauline Viardot. “Yo que soy contrabandista”, junto con otro polo, “Cuerpo bueno, alma divina” de *El Criado fingido* de García (1804), fueron incluidos en una colección, publicada con el nombre de *Echos d’Espagne*²²³ en Francia en 1872. Esta fue la colección que descubrió Bizet investigando el estilo español para su opera *Carmen*²²⁴. De hecho, el polo “Cuerpo bueno, alma divina” sirvió directamente como modelo para el *entr’acte* del cuarto acto de la ópera de Bizet.

Las óperas de García fueron interpretados durante años en la mayoría de los grandes teatros del mundo por algunos de los cantantes más famosos. Aunque aparece siempre en la prensa como representante del estilo italiano, Radomski considera que aporta gran originalidad especialmente en las obras más afines a su temperamento: las españolas. De hecho, analiza el aria inicial de *El Poeta Calculista* y encuentra indicios de ritmos de hemiolia implícitos que responden a “un innato sentido musical andaluz”²²⁵. También considera rasgos españoles (que identifica con rasgos andaluces) las cadencias frías, las líneas cromáticas descendentes y semicadencias. Muy significativamente, Radomski afirma que García introduce la música popular andaluza en un idioma clásico, con un estímulo similar al de los nacionalistas rusos a final de siglo. Así, considera *El Poeta calculista* una obra española y nacionalista, en contraposición a las evocaciones “hispanistas” posteriores:

“*El Poeta calculista* era una obra española, hecha para los gustos españoles. Puede ser considerada como uno de los ejemplos más tempranos y originales de obra nacionalista del siglo XIX. Los elementos españoles no son utilizados para evocar España o el sentimiento español como lo hicieron después las obras de compositores franceses, o incluso de compositores españoles (obras como *Iberia* de Albéniz, por ejemplo). Su empleo es más profundo: en *El poeta calculista* los personajes, ritmos y melodías españoles comunican un drama humano universal real (el hombre en lucha) que García había vivido. La obra tenía, claramente, una concepción española”²²⁶.

²²³LACOME, P./ PUIG Y ALSUBIDE, J.: *Echos de Espagne*. París, G. Flaxland, 1872.

²²⁴TIERSOT, Julien: “Bizet and Spanish Music,” *Musical Quarterly*, 13, n.º 4, (October, 1927), 567. (Citado en RADOMSKI, James: “The Works of...”, 1179).

²²⁵RADOMSKI, James: “The Life and...”, II, 644-647.

²²⁶ *El poeta calculista* was a Spanish work, made for Spanish tastes. It may be regarded as one of the earliest and most original examples of a nineteenth-century nationalistic work. The Spanish elements are not used to evoke Spain or Spanish sentiment as did later works by French composers, or even Spanish composers (works such as Albéniz’s *Iberia*, for example). Their use is deeper: in *El poeta calculista* the Spanish characters, rhythms and melodies communicate a real universal human drama (struggling man) through which García had lived. Clearly the work was a Spanish conception.” RADOMSKI, James: “The Life and...”, II, 701-702.

A la difusión posterior de su obra contribuyeron su hija Pauline, su marido, el hispanista Louis Viardot, y su amiga George Sand, que hicieron de la música española “un ingrediente importante de la dieta romántica en los salones parisinos del temprano siglo XIX”²²⁷. Para Radomski, obras como *El amante astuto*, *Il califfo di Bagdad*, *El poeta calculista* y *El gitano por amor* llenan el vacío de la historia de la música española entre Soler y Albéniz, y constituyen el “contrapunto áureo” a la pintura de Goya. Si hubiera vivido más tiempo, afirma Radomski, García habría tenido un papel más activo en la promoción de la ópera española y en el nacimiento de la zarzuela del siglo XIX, según escribía el “nacionalista” Mariano Soriano Fuertes²²⁸ en 1859.

Otra gran aportación a la difusión de la canción lírica española, como ya hemos mencionado al tratar la habanera, fue realizada por Sebastián de Iradier (1809-1865), máximo representante de la canción populista de mediados de siglo, que compuso fundamentalmente canciones españolas, andaluzas y habaneras. Éstas últimas adquirieron gran difusión en los salones, hasta el punto de ser consideradas como un género español. Tuvo mucho éxito en el extranjero, como lo demuestran las continuas reediciones de colecciones de sus canciones en París y Londres, entre ellas varias habaneras, que eran interpretadas en los salones europeos por las divas del canto. Así, contribuyó en gran medida a la difusión de la canción criolla en los salones del Segundo Imperio²²⁹. En 1850 viaja a París, donde entra en contacto con los compositores, cantantes y bailarinas más importantes del momento. El marcado *colour locale* de su producción hizo que rápidamente se pusieran de moda. Fue importante la gira que en 1857 realizó a Estados Unidos, Méjico y Cuba, acompañado de las cantantes Alboni y Patti y del pianista Gottschalk, pues supuso el contacto con los ritmos criollos, que llevaría posteriormente a Madrid, París y Londres. A su vuelta, aprovechó en París su nombramiento de profesor de canto de Eugenia de Montijo para extender su fama sin límites y publicar sus canciones en varios idiomas.

Diez años después de su muerte, el popular tango *La Neguita* sirvió de inspiración a Edouard Laló para el *Intermezzo* de su *Sinfonía española*. El éxito de

²²⁷Indeed, Pauline, together with her hispanophile husband, and her likewise hispanophile friend, George Sand, were probably most important in carrying through García's early efforts and making Spanish music a staple of the Romantic diet in Parisian salons of the early nineteenth century.” (RAMDOSKI, James: “The Works of...”, 1180).

²²⁸SORIANO FUERTES, Mariano: *Historia de la Música española desde la venida de los Fenicios hasta el año de 1850*. Madrid, Establecimiento del Sr. Martín y Salazar, 1859, IV, 229.

²²⁹Para una información más detallada y actualizada sobre Iradier, véase ALONSO, Celsa: *La Canción Lírica Española en el siglo XIX*. Madrid, ICCMU, 1998, 311 y ss.

la obra de Iradier se debe a su natural adaptación a las convenciones sociales del salón isabelino, con una producción de carácter lúdico para una aristocracia de gustos un tanto decadentes. Su obra resulta, por tanto, un claro ejemplo de música de consumo. “Sin embargo, durante muchas décadas sus melodías se cantaron por doquier, olvidado su autor, formaron parte del repertorio tradicional y fueron incluidas en cancioneros españoles en el siglo XX”.

II.3.7. Músicos españoles fuera de España.

La intensificación de las relaciones entre España y el resto de Europa en el siglo XIX es un hecho constatado en el aumento de viajeros a nuestro país y, consecuentemente, de relatos de viajes a España. En este siglo también aumenta significativamente el número de compositores que salen de nuestro país para formarse o para desarrollar su actividad profesional en otras naciones europeas. Entre las capitales que se convierten en destino de los músicos españoles, París ocupa un lugar privilegiado. Su Conservatorio, todo un modelo institucional para su homónimo madrileño, había sido un foco de atracción desde la generación de Arriaga. Celsa Alonso señala la existencia de un proceso de influencias recíprocas que lleva a la consagración, y posterior intento de desmitificación de la imagen musical de «la españolada» que culmina con el éxito de Sarasate, Tárrega, Albéniz o Viñes en la capital francesa:

“Los compositores e intérpretes españoles que viajaban a Francia se encontraban con una gran aceptación de la música española en la capital del Sena: canciones, bailes nacionales, música para guitarra y música concertante, sugestiva, evocadora y con ciertos visos pintorescos, contribuyeron a definir la imagen musical de “la españolada”. Sin embargo, este furor ha de contemplarse como la exageración de un proceso iniciado a comienzos del siglo XIX. En la segunda mitad del ochocientos, cantantes, pianistas, guitarristas y violinistas españoles se consagraron en la capital francesa y, en los últimos lustros del siglo, algunos compositores refrendaron la necesidad de desmitificar a una España de castañuelas, seguidillas, fandangos y fiestas flamencas, si bien ellos también se habrían beneficiado de «la españolada». Este éxito es la culminación de todo un proceso iniciado hacía décadas, de constantes y recíprocas influencias enriquecedoras para ambos países”²³⁰.

²³⁰ ALONSO, Celsa: *La Canción Lírica Española en el siglo XIX*. Madrid, ICCMU, 1998, 307.

Se multiplican así las aportaciones individuales de compositores e intérpretes españoles a la definición de la imagen musical de España. En la primera parte del siglo destaca la figura de Fernando Sor (1778-1839). Nacido en Barcelona, después de una etapa inicial como compositor escénico en España, huye a París en 1813, con los escasos partidarios del rey José. Allí emprende la publicación de varias obras para guitarra y años después sacaría a la luz su *Gran método para guitarra*, publicado en Londres y París, que revolucionó la técnica del instrumento. Aunque escribió música escénica durante toda su vida, Sor fue admirado como el primer guitarrista de Europa y contribuyó, posiblemente en gran manera, al resurgir de la guitarra en Francia en el siglo XIX. Junto a Salvador Castro de Gistau, Trinidad Huerta y Dionisio Aguado, integra el grupo de ilustres guitarristas españoles en el exilio, que desplegaron una intensa actividad por toda Europa. “Quizá su mayor aportación haya sido contribuir a la imagen romántica de España en el extranjero, por sus canciones casticistas”²³¹. Para Adolfo Salazar Sor europeiza un instrumento típicamente español y crea una escuela técnica cuya estética tiene sus fundamentos en Haydn, músico favorito del régimen borbónico²³².

Otro de los músicos españoles que realiza una significativa actividad fuera de España en las primeras décadas del siglo es José Melchor Gomis (1791-1836), que desencantado por la imposibilidad de estrenar su música teatral, viaja a París en 1823 y posteriormente a Londres, donde publicó algunas canciones españolas que le dieron gran fama. Volvió a París y compuso óperas cómicas que no tuvieron gran éxito. Escribe la música para *Aben Humeya*, de Martínez de la Rosa, que se estrena en 1830. Esta obra cifraba los ideales del orientalismo romántico con himnos guerreros, serenatas moriscas y una escena de Nochebuena en la España antigua en la que se rescata la tradición de los villancicos²³³. Mitjana, siempre preocupado por la “contaminación extranacional”, al tratar sobre *El Diablo en Sevilla*, señala que el empleo de los ritmos nacionales y el carácter original de sus melodías lo alejan de la predominante influencia italiana, con rasgos muy marcados de “indigenismo musical” en su producción. El libreto se inspiraba en las luchas políticas entre libelares y absolutistas, con frailes y

²³¹SOBRINO, Ramón: “La música sinfónica en el siglo XIX”, en CASARES RODICIO, Emilio / ALONSO GONZÁLEZ, Celsa: *La música española en el siglo XIX*. Oviedo, Universidad, 1995, 289.

²³²SALAZAR, Adolfo: *El Siglo Romántico*. Madrid, J.M. Yagües, 90.

²³³SALAZAR, Adolfo: *El Siglo Romántico*, 91.

partidarios de Riego, entonando como final un himno a la España libre. Incluía polos, boleros y canciones gitanas que fueron celebradas como rasgos “indigenistas”. Soriano Fuertes llega a decir que “si a este distinguido compositor, lo mismo que a Manuel García, se le hubiese protegido en España, no se hubiera negado por algunos españoles nuestro género de música para el drama lírico y a otra altura estaría el teatro nacional”. Peña y Goñi, sin embargo, cree que “Manuel García, Fernando Sors y José Melchor Gomis son una cantidad negativa en la historia de nuestra música dramática. La música popular debe a Sors y a García canciones encantadoras, producciones sueltas de subido valor y escritas con peregrino ingenio, pero de las que nuestro arte lírico no pudo reportar beneficio alguno”²³⁴.

Celsa Alonso reflexiona sobre la circunstancia fortuita del exilio, que movió a algunos compositores a realizar una incursión en el género cancionístico, impulsados por intereses comerciales y sociales. Así, la producción lírica de Gomis representa una respuesta al dilema de una conciliación entre vocalidad romántico-italiana y vocación popularista. “Si en algunas piezas es más evidente el envoltorio populista, en otras se hace perceptible el intento serio de escribir un verdadero *lied* que renuncia a un españolismo explícito, mientras en sus tiranas consigue una feliz fusión”²³⁵.

A pesar de la disparidad de visiones de la bibliografía, podemos suponer que las canciones y danzas de Sor y Gomis fueron una contribución importante al desarrollo del pintoresquismo español en Europa, junto a las obras de Manuel García. Sus composiciones, por tanto, parecen aportar elementos configuradores de la imagen de España en otros países. Queda aún por determinar el grado de difusión e influencia real de estas obras, así como el nivel de esos elementos configuradores: estético e ideológico (a través de los textos, personajes característicos, etc.), musical (ritmos, giros melódicos, escala andaluza, etc.) o exclusivamente motivados por la nacionalidad de los compositores.

En la segunda mitad del siglo XIX, uno de los aspectos más importantes de la presencia de música española fuera de España fue la formación y giras de conciertos de intérpretes españoles en otros países. Hacia 1850 se encuentra Jesús de Monasterio (1836-1903) estudiando en Bruselas, después de una infancia de niño prodigio, por mediación de Gevaert, director del Conservatorio de Bruselas y apasionado de España, que escribe a su tutor, lamentándose de la indiferencia con la que se recibe “todo lo que no sea ópera italiana o cantantes transalpinos” y de la

²³⁴ PEÑA Y GOÑI, Antonio: *España desde la...*, 63.

²³⁵ ALONSO, Celsa: *La Canción Lírica Española en el siglo XIX*. Madrid, ICCMU, 1998, 120.

sorprendente inexistencia en Madrid de una sociedad filarmónica²³⁶. Monasterio completó su formación en Bruselas y realizó después giras de conciertos por Bélgica, Holanda y Alemania. Como compositor creó más de sesenta obras, pero sin duda la más difundida fue su *Adios a la Alhambra*, que se publicó en varias versiones, extendiendo así tempranamente el interés por el “alhambrismo” de supuesta inspiración árabe, que cubrió gran parte de la historia del sinfonismo español²³⁷.

Pero indudablemente el violinista español de mayor repercusión internacional fue Pablo Sarasate (1844-1908), al que Chase considera una figura sobresaliente en la historia de la interpretación violinística junto a Niccolò Paganini, y como compositor, “uno de los que contribuyeron con mayor eficacia a popularizar el ‘lenguaje musical español’ en el extranjero, compartiendo en este aspecto la gloria con Albéniz. Sus numerosas danzas españolas (para violín solo, como para violín y piano) quedarán para siempre en el repertorio violinístico porque están llenas de color y encanto, como de brillantez técnica”²³⁸. Compuso más de cincuenta obras, casi todas para violín y piano, o violín y orquesta, de las que aproximadamente la mitad están relacionadas con el folklore español, “coincidiendo con una intensificación, a partir de los años 70, de la moda musical española en Europa, moda que él contribuyó a crear y difundir”²³⁹. En la música de Sarasate aparecen numerosas piezas relacionadas con su tierra natal, Navarra, que corresponden a dos tópicos musicales: la jota y el zortzico. Este carácter de tópico se ve aumentado por la elección de material temático, basado en melodías muy populares ya empleadas por otros compositores, que frecuentemente se transcriben literalmente y se despliegan con fines virtuosísticos. La exuberancia de los recursos violinísticos y el encanto melódico de la mayoría de estas piezas, las han convertido en repertorio habitual de violinistas de todo el mundo.

Luis Iberní cre que su aportación como intérprete se vio limitada por la carencia de alumnos que continuaran su escuela, con un tratamiento de su figura poco apreciativo en la literatura que ha tratado al “autor hispano más tocado en el mundo”²⁴⁰. También le atribuye, apoyándose en Le Bordays, un papel

²³⁶GEVAERT, F.A.: *Carta a Don Basilio Montoya*. (Citada en PEÑA Y GOÑI, Antonio: *España desde la...*, 175-176.)

²³⁷GÓMEZ AMAT, Carlos: *Historia de la música española.5. Siglo XIX*. Madrid, Alianza, 1984, 61-66.

²³⁸CHASE, Gilbert: *La música de España*. Buenos Aires, Librería Hachette S.A., 1943, 231-232.

²³⁹GEMBERO USTÁRROZ, María: “Navarra, tema de composición musical para propios y extraños”, *Signos de identidad histórica para Navarra*. Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1996, 414-415.

²⁴⁰GRACIA IBERNI, Luis: *Pablo Sarasate*. Madrid, ICCMU, 1994, 30.

significativo en la difusión del hispanismo musical en Francia, por sus estrechos contactos con Lalo y Saint-Saëns. La *Sinfonía española*, dice Iberní, está inspirada en el espíritu hispanista que aportó Sarasate que, además, la hizo triunfar en los escenarios más importantes del mundo. No lo considera, en cambio, “uno de los primeros valedores del nacionalismo que llega hasta nuestros días y que ha significado la gradual incorporación de una música explícitamente española a la gran música europea, (...), adelatándose a Albéniz con sus primeras obras”, como hace Barce²⁴¹, sino “un instigador del hispanismo exótico en el país vecino”. Aún hoy, sus obras frecuentemente constituyen un primer contacto, colmado de tópicos, con la música *española*:

“Para los más jóvenes aspirantes a violinistas en el mundo, la música de Sarasate es el primer y más memorable encuentro con la música española: ¡Cómo se puede olvidar el fornido ritmo del *Caprice Basque*, la apasionada intensidad de la *Habanera*, la dulce melancolía y la ostinada imitación de las castañuelas en la *Malagueña* o la fuerte alegría y abandono del *Zapateado*?”²⁴².

Durante el siglo XIX, la consolidación de una imagen estereotipada de la música española en París llegó a tal grado, que los músicos españoles en la capital francesa a finales del siglo se debaten entre la adopción de una postura reivindicativa de la “otra” música española o la rendición al pintoresquismo hispánico. En estos años, la capital francesa albergaba gran número de músicos españoles²⁴³, artistas que sin ser figuras de primera magnitud, desempeñaron un papel importante en la evolución de las relaciones franco-españolas. Como señala Bergada Armengol, “son personajes completamente olvidados hoy en día por una doble razón: primero, porque siendo españoles no han sido campo de elección de la musicología francesa; segundo, porque habiendo vivido en Francia y desarrollado su carrera allí, escapan a menudo al interés de la musicología española”. Merced a esta presencia española, el público francés sucumbió a algunos de los aspectos más fáciles y pintorescos del romanticismo. “Se quedaron prendados de un arte llamado *español*, lleno de emociones fuertes y acentos apasionados, donde paradójicamente los compositores españoles no tenían cabida.

²⁴¹Citado en GRACIA IBERNÍ, Luis: *Pablo Sarasate*, 146.

²⁴²SITKOVETSKY, Dmitri: Prólogo, en GRACIA IBERNÍ, Luis: *Pablo Sarasate*. Madrid, ICCMU, 1994, 9.

²⁴³BERGADA ARMENGOL, Montserrat: “Añoranza y proyección musical de España en el París de finales del siglo XIX”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol.5, 1998, 109-127.

La música española se vió únicamente asociada a la noción de diversión, de entretenimiento, de *Fiesta*, mientras que la música *con mayores pretensiones* compuesta por autóctonos era poco apreciada, si no ignorada”. Esta situación da lugar a las célebres quejas de Manuel Giró sobre el éxito de las composiciones *españolas* (seguidillas, boleros, habaneras, jaleos, etc.), la abundancia de “producción musical hispano-extranjera” y el carácter de frivolidad y falta de seriedad atribuido a los compositores españoles²⁴⁴.

En contrapartida, hubo intentos de dar a conocer la “otra” música española en París, como la Sociedad Española de Cuartetos (1887-89) organizada por Matías Miquel, cuya efímera vida no pudo contrarrestar el peso del pintoresquismo hispánico. Si en principio los programas de esta sociedad eran fundamentalmente instrumentales, pronto se vieron obligados a hacer concesiones a los gustos del público incluyendo canciones españolas y algunos fragmentos de zarzuelas. La ilustración de los programas recurría también a la española con mantilla. Además de composiciones de Giró, Albéniz, Bosch y otros, aparecen obras de músicos extranjeros inspirados en España: *Fantaisie sur des motifs espagnols* de Gevaert, *Jota Aragonaise* de Saint-Saëns, *Le Banjo* de Gottschalk y un arreglo para dos pianos de *España* de Chabrier. Como el propio Miquel confesaba, se veía en la necesidad de “tocar peteneras y vitos” hasta conformar una gran sociedad de conciertos. El público francés disfrutaba de los espectáculos pintorescos españoles y Miquel explotó este fenómeno coincidiendo con la Exposición Universal de 1889, lo que supuso una demora en la implantación del repertorio “serio” español en Francia. Desde 1867, las exhibiciones de pintoresquismo español habían ido en aumento en las Exposiciones Universales²⁴⁵. En 1889, la gran presencia de espectáculos españoles lleva al crítico Julien Tiersot a quejarse del “abuso de España”, pues “es demasiado, para un solo hombre, contemplar y analizar friamente tantas seducciones españolas”.

En síntesis, como afirma Montserrat Bergada, el éxito de los espectáculos “pintorescos” españoles vino a eclipsar la labor que habían emprendido en París la Sociedad Española de Cuartetos, y que en España defendían poderosas voces como la de Pedrell. Fueron los mismos músicos los que se aprovecharon del éxito fácil y de la comercialización del pintoresquismo español en un momento tan favorable como la Exposición Universal de 1889.

²⁴⁴GIRÓ, Manuel: “Correspondencia musical de París”, *IMHA*, 15-II-1888, 14-15.

²⁴⁵Véase “3. Las exposiciones universales y las *Soirées espagnoles de Vaudeville*” en BERGADA ARMENGOL, Montserrat: “Añoranza y proyección musical de España en el París de finales del siglo XIX”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol.5, 1998, 109-127, 123 y ss.

II.3.8. “La producción musical hispano-extranjera”

La configuración de la imagen romántica de España es un proceso complejo de influencias recíprocas entre nuestro país y el resto de Europa. A esta imagen contribuyeron en mayor o menor medida las distintas artes: en un principio la literatura (especialmente la de viajes), y después también la pintura (costumbrismo), la arquitectura (arabismo) y la música. Aún no es posible determinar con certeza el grado de influencia de la música en la definición de la España pintoresca, aunque suponemos que los estereotipos musicales tenían una proyección social más inmediata que las reivindicaciones puramente intelectuales de los literatos hispanistas. De hecho, en el campo de la música orquestal e instrumental, numerosos compositores realizaron intentos de integrar los tópicos españoles en el gran movimiento internacional. Estas tentativas estaban firmadas, generalmente, por músicos extranjeros, y tienen como resultado unas interesantes visiones exteriores de España, con paradójicas utilizaciones de un lenguaje que les es extraño. Así, como afirma Laplane, “cuando unos compositores, a quienes atraía España, quisieron anotar sus impresiones, esforzándose por elevar el baile o la canción española a la dignidad de la armonización moderna, no pudieron sobrepasar la categoría de curiosidad turística, de la «fantasía» exterior y pintoresca, categoría que, por lo demás, los mismos títulos confiesan a menudo”²⁴⁶.

La introducción de las características musicales españolas en Europa es un tema muy discutido en la bibliografía. A pesar de la constante presencia de la música y los músicos españoles en Europa desde el siglo XVII, se atribuye la introducción de los rasgos musicales españoles a compositores extranjeros que, ya bien entrado el siglo XIX, lo añadieron como un toque exótico en su producción, dando lugar a lo que Manuel Giró denominaba en 1888 la “producción musical hispano-extranjera”. Glinka aparece como precursor con el *Capriccio brillante sur la jota aragonesa* (1845) y *Une nuit d’été à Madrid* (1848), espléndidos precedentes del *Capricho Español* de Rimsky. Su interés por la música popular se tradujo en apuntes de melodías que, años más tarde, servirían a Balakirev de inspiración para su *Obertura sobre un tema de marcha español*.

Además de las grandes figuras, otras obras de mediados de siglo tratan

²⁴⁶LAPLANE, Gabriel: *Albéniz. Su vida y su obra*. Barcelona, Editorial Noguer, 1958, 70.

asuntos hispanos, entre las que destacan *El guitarrero* de Halevy (1841), *La loca de Toledo* (1847) de Louis Maillot, *El toreador y la Giralda* de Adam, *Juana la Loca* (1848) de Luis Chapisson o la *Fantasia sobre motivos españoles* (1850) de Gevaert, entre otras, conformando a mediados de siglo en Francia una imagen española de estereotipos musicales. Como señala Celsa Alonso, el contacto con la canción en la primera mitad del siglo, hizo que los europeos se percataran de las posibilidades de la música española de vocación populista.

Sin duda, el compositor más relevante que realizó una de estas visiones de España fue Franz Liszt (1811-1886), el primer y más virtuoso pianista que hizo una gira triunfal por la Península Ibérica entre 1844 y 1845²⁴⁷, a él siguieron Prudent (1846), Thalberg (1848), Konstki (1849), Gottschalk (1851) y Herz (1857). Esta gira produjo en Liszt un interés por ciertos ingredientes de la música española²⁴⁸. Aunque sus obras hispanistas ocupan un lugar secundario dentro de su producción, debieron ser un medio efectivo de difusión de los tópicos musicales españoles en el resto de Europa incluidas en los programas de sus fascinantes conciertos. Su obra más importante con elementos españoles es *La Rhapsodie espagnole* (1863), una revisión de una obra anterior de 1845, pues el periodo hispanizante de Liszt abarca desde 1836 a 1845, al mismo tiempo que el precursor, Glinka, aborda el género exótico español. Su producción influida por España es poco numerosa: *El Contrabandista. Rondeau fantastique sur un thème espagnol* (1836); *Comment, disaient-ils. Mélodies sur un texte de Hugo* (1842); *Gastibelza. Bolero. sur un t. de Hugo* (1844); *Grosse Concert-Fantasia Über spanische Weisen* (1845, ed. 1887) y *Rhapsodie espagnole* (1863). En ellas encontramos ya los ingredientes que hemos visto asociados a la música española: danzas (fandangos, jotas y boleros), melodías de inspiración española con el modo descendente de mi (escala andaluza-húngara, en este caso) y acompañamientos que imitan la textura de la guitarra.

No obstante, la obra hispanista de Franz Liszt provoca una disparidad de visiones entre los autores que se acercan a ella. Para el crítico biógrafo de Albéniz, Gabriel Laplane, la *Rapsodia* constituye una de esas visiones de España viciada por un músico extranjero y así la retrata con aguda pluma:

²⁴⁷Véanse STEVENSON, Robert: "Liszt at Madrid and Lisbon: 1844-45", *Musical Quarterly*, LXV, N° 4 (octubre 1979), 473-512; STEVENSON, Robert: "Liszt in the Iberian Peninsula 1844-1845", *Inter-American Music Review*, VII, Spring-Summer 1986, n° 2, 3-22 y FERNÁNDEZ MAURICIO, Tomás: "Liszt y España", *RM*, XVI (1993), n° 3, 1850-1867.

²⁴⁸Véase también GUT, Serge: "Les influences espagnoles dans l'oeuvre musicale de Franz Liszt", *Actas del Congreso Internacional "España en la música de Occidente"*, II, 225-230. Madrid, INAEM, 1987. Acerca de la influencia de la visita de Liszt en la música para piano española véase EMPARAN, Gloria: "El piano en el siglo XIX español", *Cuadernos de Música. El Romanticismo Musical Español*, año I, n. 2. Madrid, Ritmo, 1982, 59-70.

“...Sin embargo, esa *Spanische Rapsodie* nos parece, también, poco convincente, pues, lo que se dice española, apenas si lo es más que por un acto de fe y por una intención simpática. Efectivamente, la obra empieza por una especie de frontispicio majestuoso y grave que lleva como epígrafe las palabras «Locuras de España», pero que resulta, en realidad, de una estupenda contextura húngara. Sigue luego la referencia a la jota, la fiel inspiradora, que, como sucede a menudo en Liszt, no sirve aquí más que de pretexto a la complacencia y a lo que nos arriesgamos en llamar la incontinencia acrobática, a la cascada de notas y a la ráfaga trascendente de los acordes atacados y de las octavas. La pobre danza queda, así, absolutamente sumergida por dicha tempestad, y el conjunto de la pieza resulta ampuloso y bastante hueco.”²⁴⁹

Por otra parte, su producción hispanista ha sido valorada hasta el punto de afirmar que Liszt ha sido el único gran músico que nos ha dado un equivalente musical de los grandes escritores franceses de la misma época: *Hernani* de Hugo(1830), *España* de Gautier(1845), *Carmen* de Mérimée(1871). Gut lo justifica por el impacto que la literatura francesa causó en el joven Liszt, inscribiendo su hispanismo en un contexto francés, parisino, todavía no germanizado en Weimar. Así, se convierte en el primer eslabón de una larga cadena de compositores que buscarán su inspiración más allá de los Pirineos, adelantándose 30 años a Saint-Saëns o Bizet, y más de medio siglo a Debussy y Ravel, por lo que el papel histórico de su producción hispanizante ha sido más bien modesto. No obstante, Gut observa en Liszt un elemento original: “Cuando Scarlatti, Haendel, Gluck o Mozart se acercan a España, lo hacen con un lenguaje habitual a toda Europa occidental. Liszt busca un color exótico, típico y particular. Inaugura una nueva sensibilidad sonora que prolonga hasta nosotros”²⁵⁰. Lo considera, por tanto, el punto de partida de toda la corriente hispanista de la música francesa. Sea como fuere, lo cierto es que la particular traducción que hace Liszt de la música española a través del virtuosismo de sus obras, resultó un importante elemento de difusión de la imagen y la música “de España” en los principales escenarios europeos.

Otros muchos compositores europeos, como Schumann, Jensen, Wolf y Sjögren, se interesaron por la música popular española, que conocieron a través

²⁴⁹LAPLANE, Gabriel: *Albéniz. Su vida y su obra*. Barcelona, Editorial Noguer, 1958, 71.

²⁵⁰GUT, Serge: “Les influences espagnoles...”, 230.

del *Libro de canciones españolas*, traducidas por Heise y Geibel²⁵¹. Esta idea, apuntada hace casi medio siglo, amplía enormemente el inmenso campo de influencia de la música española y multiplica también las diferentes visiones que de ella nos dan los músicos de otros países. Podemos intuir, por tanto, que el interés por lo español se extendió a otros ambientes musicales distintos del francés, diversificando, aún más, la imagen de la música española fuera de España²⁵². Este interés por lo español se enmarca dentro de la atracción que el romanticismo europeo sentía por la meridionalidad, sintetizada en una mezcla de andalucismos, africanismos y orientalismos. Aparte de alimentar la imaginación romántica, las colecciones de *aires nacionales* fueron asimiladas por los compositores europeos, en particular los más coloristas y comerciales, cultivando sobre todo la jota (popularizada desde el Sitio de Zaragoza durante la Guerra de la Independencia), el ritmo de seguidilla y las escalas andaluzas. Así, Alonso destaca la importancia de la canción en la configuración del concepto de música *nacional* española:

“Por este motivo las canciones españolas continuaron brillando en Europa a lo largo de tres décadas que culminan con el estreno de la ópera *Carmen* de Bizet, en 1875. Las canciones no sólo jugaron un papel determinante en la identificación de lo andaluz con lo español (y de lo español con lo moro), sino también en la configuración del concepto de música *nacional* española, que resulta de particular interés para comprender el hispanismo musical francés, desarrollado en el terreno de la música sinfónica y el teatro en los años del Segundo Imperio y la Tercera República”²⁵³.

II.3.9. El hispanismo musical francés: “La españolada”

²⁵¹SUBIRÁ, José: *Historia de la música española e hispanoamericana*. Barcelona, Salvat, 1953, 653.

²⁵²Producto de ese interés resulta la publicación de los *Cantos Españoles* de Eduardo Ocón [Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1888(1874)] con textos en español y alemán, que incluían 26 canciones, la mayoría armonizadas, populares, de “autor desconocido, de Manuel García...”. Véase MARTÍN TENLLADO, Gonzalo: *Eduardo Ocón. El Nacionalismo musical*. Málaga, Ediciones Seyer, 1991, 181 y ss.

²⁵³ALONSO, Celsa: *La Canción Lírica Española en el siglo XIX*. Madrid, ICCMU, 1998, 192.

En la segunda mitad del siglo, España seguía apareciendo a los ojos de Europa como el país que mantenía sus tradiciones e instituciones, pues se había situado al margen de los acontecimientos revolucionarios europeos de 1848. Aunque continúa la afluencia de viajeros a nuestro país, que no constatan la imagen pintoresca de sus antecesores, permanecen ciertos tópicos que, lejos de superarse, se intensifican a medida que avanza el siglo, eclosionando en París la moda de “la españolada”. La capital francesa se hallaba en un período de revitalización cultural y artística, en sus teatros deseaban triunfar los operistas alemanes e italianos, y su conservatorio se había convertido en un modelo pedagógico y una de las instituciones más atractivas para los músicos españoles. Bajo el Segundo Imperio se estrechan los lazos culturales y políticos entre España y Francia. A partir de 1850 varias oleadas de pintores españoles se instalan en la capital francesa para ampliar sus estudios en la *Ecole de Beaux Arts*, pero al mismo tiempo contribuyen al éxito de “la españolada”, que aparece ya en la Exposición Universal de 1855. Mientras, la pintura costumbrista gaditana y sevillana (tipos andaluces, escenas folklóricas de bailes y romerías, paisajes pintorescos y monumentos de Sevilla) lograba gran aceptación, con destino al mercado artístico inglés (vía Cádiz) y los salones aristocráticos franceses²⁵⁴. A final de siglo “la españolada”, con cierto componente arabizante, se oficializó en distintas Exposiciones Universales (1867,1878,1889). También contribuyó a crear esta imagen la presencia de compositores e intérpretes españoles en Francia, que utilizan y rechazan a la vez este estereotipo.

A mediados del siglo XIX la colonia de españoles en París era populosa, bien por motivos económicos, diplomáticos o artísticos. Numerosos aristócratas españoles celebraban renombradas *soirées* donde se interpretaban canciones españolas. También la presencia de numerosos españoles en París explica la edición de colecciones y publicaciones periódicas de música española. La moda española propició la publicación de diversos álbumes de canciones andaluzas en París y en Londres. Este tipo de producciones inspiradas en los tópicos de la canción andalucista de la era isabelina continuaban la tradición de la primera mitad del siglo, a medio camino entre el folklorismo y la creación original y confirman que en los salones de la Francia Imperial la moda de las romanzas, habaneras y canciones españolas fue muy relevante. En España se reconocía el éxito de las canciones y bailes nacionales en París, alabando la superioridad de

²⁵⁴ CALVO SERRALLER, F.: *La imagen romántica de España. Arte y Arquitectura del siglo XIX*. Madrid, Alianza, 1995.

nuestros intérpretes en el repertorio. No obstante, las noticias de la época no parecen señalar la existencia de una conciencia de los inconvenientes de esta visión pintoresca.

En cambio, los viajeros que venían a España en el último cuarto del siglo XIX se lamentaban de la diferencia entre la música popular española y la que se “vendía” en los salones parisinos²⁵⁵. La corte de aristócratas realistas que rodeaban a Isabel II en París “exacerbaban su prurito españolista en brillantes reuniones aderezadas con música española”. Se interpretaban obras (en presencia de algunos renombrados músicos como Gounod, Gevaert, etc.) donde abundaban los estereotipos de reclamo comercial: ritmo de seguidilla y escala andaluza, entre los más destacados. Junto a producciones “estereotipadas”, en París -a diferencia de Madrid o Barcelona- aún se escuchaban obras de José León, Fernando Sor y Manuel García, olvidados en la península. A veces incluso creían que eran populares, al ignorar el autor o haberlas recogido durante sus viajes a España.

“La española” se reafirmó durante la Tercera República, singularmente en la Exposición Universal de 1878, convirtiéndose en “una ficción estilizada del país que sirvió a los compositores españoles de carta de presentación, y a los músicos franceses de motivo de inspiración”²⁵⁶. En esta expansión del hispanismo musical francés tuvo un papel esencial Pablo Sarasate, no solo por su vinculación con Laló y Saint-Saëns, sino también porque la mitad de su producción está inspirada en canciones españolas de éxito²⁵⁷. La excelente acogida de la canción española en Europa está en la base del proyecto de Bizet para componer una ópera basada en la novela de Merimée, *Carmen*, animado por su relación con Sarasate y la recuperación de las canciones de García por su hija Paulina y su marido, Louis Viardot. Los Viardot veraneaban en Baden-Baden, al igual que los Schumann, donde en reuniones privadas Clara Schumann y Johannes Brahms conocieron las canciones españolas de García.

En gran medida, los elementos inspiradores del repertorio sinfónico-operístico del hispanismo musical francés se encuentran en una serie de canciones que se publicaron en París desde la segunda década del siglo XIX, a lo largo de la etapa imperial y durante la república, y que se escucharon en los salones parisinos durante décadas. “De aquellas piecitas tomaron los franceses ciertos estereotipos musicales que dieron a sus obras ese colorido exótico con el que

²⁵⁵ ALONSO, Celsa: *La Canción Lírica Española en el siglo XIX*. Madrid, ICCMU, 1998, 327.

²⁵⁶ ALONSO, Celsa: *La Canción Lírica Española en el siglo XIX*. Madrid, ICCMU, 1998, 328.

²⁵⁷ IBERNI, Luis G.: *Pablo Sarasate*. Madrid, ICCMU, 1994, 48 y ss.

quisieron reivindicar un sinfonismo meridional, capaz de rivalizar con la sinfonía austro-alemana, tras el desastre de la guerra franco-prusiana”. En todas las artes, y también en la música (tras la creación de la Société Nationale), Francia buscó y recuperó su hegemonía en la cultura europea, reafirmando su meridionalidad con la ayuda de un estímulo *exótico*, procedente, en cierta medida, de su vecina España. El hispanismo musical francés es un fenómeno paralelo al neogoyismo pintoresco de la pintura francesa y al gusto por los tipos españoles “desencantados” de Manet, que influiría también en los adeptos al realismo de Courbet. Si lo español fertilizó la pintura francesa, es aún más evidente la evocación española del sinfonismo francés:

“De este modo, con obras como *Les filles de Cadix* de Léo Delibes (1874) basada en el aire de seguidilla; la *Sinfonía española* para violín y orquesta de Laló (escrita en 1873 y estrenada en 1875), que introduce elementos exóticos de raíz folklórica, una habanera en el *Allegro*, una jota en el *Scherzo*, el tango *La Neguita* de Iradier en el *Intermezzo* y la canción popular *El punto de la Habana* (publicada en París por Paz) en el último movimiento; *España*, rapsodia para orquesta de Chabrier (escrita en 1883, tras un viaje a España en 1882), que recrea una jota aragonesa y una malagueña; la *Habanera* (orquestración de una corta pieza para piano de 1885) de Chabrier y la *Habanera* para violín y orquesta de Saint-Saëns (1887) se consolidó un sinfonismo de visos pintorescos que contribuyó a perfilar el virtuosismo orquestal del sinfonismo tardorromántico y nacionalista, y que tuvo su contrapunto en la suite *Capricho Español* de Rimsky-Korsakov (1887), inspirada en el cancionero de Inzenega *Ecos de España*. Sin estas obras no se podría comprender en toda su dimensión el éxito parisino de los pianistas y compositores españoles de las generaciones de Albéniz, Turina y Falla”²⁵⁸.

Como apuntaba Salazar, el sinfonismo galo produjo una corriente de reciprocidad al inspirar a los compositores españoles de la generación de Chapí y Bretón los tópicos morunos y alhambristas. Así, se pueden comparar los elementos españolizantes de las producciones sinfónicas francesas con los parámetros procedentes de la estilización de la música española tradicional, rica en referencias andalucistas y criollas. Le Bordays señala los elementos andaluces:

- Armonía: modo menor melódico andaluz, deuterus (escala andaluza).
- Melodía: presencia de la 2ª aumentada, fraseo construido a base de 2ª ascendente y 3ª descendente, ámbito melódico restringido, uso reiterado de una misma nota

²⁵⁸ ALONSO, Celsa: *La Canción Lírica Española en el siglo XIX*. Madrid, ICCMU, 1998, 331.

con apoyatura superior o inferior (cante jondo), ornamentación melismática bajo la forma de tresillos, trinos sobre una dominante suspendida, uso del intervalo melódico de 4ª (por influencia del lenguaje guitarrístico o del tetracordo frigio).

• Ritmo: influencia de la jota y habanera, entendida en Europa como una especie de versión cubana del tango andaluz.

Estos elementos proporcionan a los compositores franceses una firma caricaturística de orientalismo y, por asimilación, de un estilo hispano-morisco. Le Bordays sostiene la tesis de que mientras los músicos españoles que permanecían en la península imitaban el italianismo al uso, los que vivían en el extranjero perpetuaron la tradición *nacional* de la canción populista. Sin embargo, como señala Celsa Alonso, esta hipótesis pierde su valor generalizador, si tenemos en cuenta los centenares de canciones popularistas escritas y publicadas en España.

A finales de los ochenta, se levantaban voces de protesta en relación a “la españolada”, como la del compositor catalán Manuel Giró (1848-1916), pero sobre todo Felipe Pedrell, que lamentaba la utilización por parte de los propios españoles (entre ellos Iradier) del traje de majo en la sociedad parisina, o la explotación de esa misma imagen en la Exposición Universal de 1878. Sin embargo, no era fácil destronar los estereotipos del andalucismo de salón comercializado en París durante décadas. El propio Giró crea obras *españolas* que no presentaban grandes novedades más allá de una ligera ampliación del vocabulario armónico. “La aportación de Giró al género sugiere que en París, al alborear la década de los ochenta, seguían sucediéndose las imágenes pintorescas *castizas* o *arabizantes* de nuestro país”.

En este ambiente parisino, intensamente marcado por la difusión de un “lenguaje musical español” esencialmente popularista por medio de las colecciones de canciones, y por la consolidación de una imagen musical estereotipada, se desarrolla “la españolada”, fundamentalmente en el género sinfónico y el operístico, llamando la atención del público internacional en obras de compositores no españoles. En la ópera fue primero Bizet, con *Carmen* (1875). En el género orquestal encontramos, entre otras, la *Sinfonía española* de Lalo (1875), la *España* de Chabrier (1883) y el *Capricho español* de Rimsky-Korsakov (1887), incorporándose las tres rápidamente al repertorio²⁵⁹.

No obstante, debido a la influencia del colorido orquestal ruso en la música francesa de la segunda mitad del siglo, podemos considerar un antecedente importante al primer compositor ruso que cultivó el lenguaje español, Mikhail

²⁵⁹CHASE, Gilbert: “El hechizo de la música española”, *La música de...*, 308-324.

Glinka (1804-1857), que estuvo en España²⁶⁰ en la década de los cuarenta, reuniendo en sus obras jotas, seguidillas y otras melodías populares que habían llamado su atención. Su *Capricho brillante sobre el tema de la Jota aragonesa* y su *Recuerdo de una noche de verano en Madrid*, tienen como elemento principal uno de los tópicos de la música española, la jota. Contribuye así a crear un idioma pseudoespañol yuxtaponiendo arquetipos de muy diversa procedencia, que veremos repetido en la mayoría de la música española fuera de España. Así, la obra culminante de la música “hispano-rusa”, el *Capricho español* de Nicolai Rimsky-Korsakov (1844-1908) resulta otra contribución a esa música pseudoespañola de un modo superficial, basándose en la colección de cantos populares *Ecos de España* del compositor madrileño José Inzena (1828-1921)²⁶¹

Volviendo al contexto musical francés, podemos observar la multiplicación de obras que responden al prototipo de “la españolada” en el último cuarto del siglo. El 7 de febrero de 1875 Sarasate estrena la *Sinfonía española* que le dedica su amigo Edouard Lalo (1823-1892), convertida en poco tiempo en una de las obras de más efecto de todo el repertorio violinístico. Musicalmente consiste en una recopilación de elementos exóticos de raíz folklórica (habanera, jota, tango), que serán repetidos hasta la saciedad en la música hispanista francesa.

Un mes después del estreno de la *Sinfonía* de Lalo sube a los escenarios de la «Opéra-Comique» la que sería la obra por excelencia del hispanismo francés: *Carmen*, de Georges Bizet (1838-1875). El interés de Bizet por los temas españoles no era casual²⁶². En su juventud dejó inacabada una ópera, *Don Quichotte*. Poco después escribió un poema sinfónico, *Vasco de Gama*, con un bolero que reutilizará varias veces después. Así, en 1866 compuso otro bolero, *Guitare*, para el poema de Víctor Hugo. También aparecen rasgos de la música española en la “Danza Gitana” de su ópera *La jolie fille de Perth* (1866) y en varios pasajes de *Djamileh* (1871), basada en un poema de Musset. En 1873, vuelve a las letras hispanas y comienza una ópera basada en la obra de Guillén de

²⁶⁰Sobre la relación de Glinka con España véase: ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio (ed.): *Los papeles españoles de Glinka*. Madrid, Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, 1996. Sobre la estancia de Glinka en Granada y su participación en la vida musical granadina, véase MARTÍN MORENO, Antonio: “Paseos musicales por Granada: música y músicos granadinos”, *Nuevos paseos por Granada y sus contornos*. Vol.II. Granada, Caja General de Ahorros, 1993, 123-154.

²⁶¹GÓMEZ AMAT, Carlos: *Historia de la música española.5. siglo XIX*. Madrid, Alianza, 1983, 99.

²⁶²BEARDSLEY, Theodore S.: “The Spanish Musical Sources of Bizet’s *Carmen*”, *Inter-American Music Review*, X, Spring-Summer 1989, nº2, 143-146.

Castro, *Las mocedades del Cid*. Aquí Bizet “parece haber adivinado por instinto el vínculo árabe entre el Norte de África y España”²⁶³. Beardsley señala como posible origen del interés por España de Bizet su coincidencia con Sarasate en los años de estudiante en el Conservatorio de París.

En 1872 sugiere a su libretista realizar una ópera sobre *Carmen* de Merimée y en 1874 trabaja intensamente para concluirla. La cuestión de la influencia española en la obra de Bizet es muy discutida. Beardsley intenta demostrar la “autenticidad” del repertorio utilizado por Bizet, a través de Sarasate, el flamenco, Manuel García y el cancionero *Echos d’Espagne* (1872). Para ello se basa en Juan Manén²⁶⁴, que señala la utilización de elementos flamencos -guitarra, quintas sucesivas, escalas descendentes irregulares, segundas aumentadas- y la “procedencia-reminiscencia” de algunas danzas. Concluye que la intención de Bizet era escribir una *opéra-comique*, no una *grand opera*, sobre España para un público francés, aunque su conocimiento de la música española es mayor que lo que generalmente se admite y su propósito era utilizar “auténticas” obras españolas.

Winton Dean²⁶⁵ parte de la contradicción que suscita una obra admirada por Brahms, Wagner, Tchaikovsky, Stravinsky, Puccini, Busoni, Debussy, Saint-Saëns, Delius, Stanford, Gounod y Wolf, y, sin embargo, tan denostada por la crítica y la historiografía. Justifica sus fallos musicales en la necesidad de ilustrar una imagen de España, de “producir un impacto considerable en la audiencia, para sumergirlos instantáneamente en esa mezcla de color, pasión y electricidad que es la España operística”²⁶⁶. Su éxito fue propiciado por el argumento, que mezcla todos los tópicos asociados desde hacía siglos a la imagen exótica de España: una historia de amor apasionado, honor y orgullo (*Carmen* de Mérimée) y una minoría étnica con valores morales ancestrales e irracionales, los gitanos. Todo ello ilustrado con la última moda musical impuesta por Sebastian Iradier y el pianista americano Gottschalk, los aires criollos, especialmente la habanera.

²⁶³DEAN, Winton: *Georges Bizet, His Life and Work*. London, 1965, 198. (Citado en BEARDSLEY, Theodore S.: “The Spanish Musical...”, 143.)

²⁶⁴Lo extraordinario, lo maravilloso de esta ópera es que ... es intensamente española, porque toda ella es ambiente, es espíritu español ... Los aires y ritmos ... ingenuamente españoles” . MANÉN, Juan: *Diccionario de celebridades musicales*. Barcelona, 1973, 137.

²⁶⁵DEAN, Winton: “Carmen: An attempt at a True Evaluation”, *The Music Review*, VII (1946), 209-220. (Nendeln / Liechtenstein, Kraus Reprint, 1970).

²⁶⁶The scoring of the Prelude can be defended on the ground that its purpose is to strike a considerable impact on the audience, to plunge them instantly into that mixture of colour, passion and electricity that is operatic Spain.” DEAN, Winton: “Carmen: An attempt...”, 217.

En esta obra el origen español era, en todos los aspectos, de segunda mano, exactamente provenía de la colección *Échos d'Espagne* (1872), una de las escasas colecciones de canciones españolas que Bizet pudo encontrar en la Biblioteca del Conservatorio de París. Incluía seguidillas, boleros, tiranas, habaneras, una malagueña, una jota y un polo. Bizet tomó «El Arreglito» de Sebastian Iradier (publicado en París por Heugel) como base de la habanera de *Carmen* en el primer acto, y adaptó el *Polo* de Manuel García en el intermedio que precede al cuarto acto. Además de todo esto, encontramos la lógica influencia de la canción de salón parisina, como en el aria de José «La fleur que tu m'avais j'etè». *Carmen* resulta un producto heterogéneo que mezcla ritmos de danza españoles con gitanos que cantan habaneras y canciones de salón al más puro estilo francés. Es una conjunción de los tópicos hispanistas vigentes en Francia desde principios del siglo XIX, reunidos desde un punto de vista exótico-comercial. No aparece tratada en ningún estudio de la música del siglo XIX en España, pero, como afirma Chase, está considerada como el prototipo de “ópera española” por millones y millones de personas²⁶⁷.

Después de Lalo y Bizet, “la españolada” fue cultivada por Emmanuel Chabrier (1841-1894), gran apasionado de nuestro país, que cumplió su deseo de visitarlo en 1882. Sus cartas de España revelan una exótica admiración por el flamenco, a través de descripciones llenas de vida²⁶⁸. Chase nos ofrece la visión del músico que recorrió Sevilla, Málaga, Cádiz, Granada y Valencia, intentando fijar en el papel las tonadas y los ritmos lo mejor que podía. A su vuelta a París, sin embargo, escoge las danzas ya convertidas en tópicos, la malagueña y la jota aragonesa, como temas principales de su rapsodia orquestal titulada *España*, estrenada el 6 de noviembre de 1883 en los conciertos Lamoureux con gran éxito. No obstante, persiste en la bibliografía la insistencia en la “autenticidad” de la rapsodia. “Puede decirse que la España de Chabrier es la obra orquestal más profundamente española compuesta hasta aquel tiempo, en España y fuera de ella, y que dentro de su género especial no ha sido superada”²⁶⁹. Esta afirmación la justifica Chase en los efectos “no vulgares” rítmicos y armónicos, y en su instinto para la orquestación. Pero el hispanista norteamericano se apoya en Manuel de Falla, que debió ser cautivado por la exuberancia sonora de la rapsodia cuando afirma que “ningún español ha acertado de modo tan genialmente auténtico como

²⁶⁷CHASE, Gilbert: *La Música de...*, 312.

²⁶⁸CHASE, Gilbert: *La Música de...*, 317.

²⁶⁹CHASE, Gilbert: *La Música de...*, 318.

acertó Chabrier a darnos la versión de una jota gritada por el pueblo de Aragón en sus rondas nocturnas”²⁷⁰.

Se consolidaba así la yuxtaposición de arquetipos que, desde las primeras décadas del siglo XIX, eran asociadas con España, fundamentalmente en Francia. Estas obras que mezclaban jotas, boleros, seguidillas, habaneras y malagueñas, que imitaban la textura de la guitarra o utilizaban la escala andaluza, que caracterizaban a sus personajes como orgullosos, apasionados, gitanas y bandoleros, constituían la base del hispanismo musical francés, “la española”.

1.3.10. España en las enciclopedias de música

Para completar el estudio de la imagen de la música española fuera de España durante el siglo XIX, es necesario analizar brevemente la visión de España que ofrecen los primeros compendios musicales que surgen en el siglo XIX. Por una parte, estos artículos suponen un acercamiento a la desconocida música española, pero por otra, consolidan ciertos tópicos que se repiten hasta la saciedad, como la gloria de los polifonistas del Renacimiento, la guitarra como instrumento nacional o la desmesurada importancia de algunos músicos españoles fuera de España, como Manuel García o Pablo Sarasate.

Charles Burney dedica en la *Cyclopaedia* del Dr. Abraham Rees²⁷¹ un denso artículo sobre la música española y entradas específicas sobre Morales, Victoria y Salinas, con ciertos errores que se perpetúan en las enciclopedias del siglo XIX. John Weeks Moore (1807-1889), primer compilador americano de una *Enciclopedia completa de la música*²⁷², tomó su información de “las obras de Gerber, Choron, Fayolle, Orloff, Burney, Hawkins, Hogarth, Calcott, Gardiner, Busby, Hamilton, Fétis, y otros distinguidos autores”. En su artículo sobre la “Música Española” cita el *romance* como el género nacional por excelencia y la guitarra de seis órdenes como el instrumento nacional que, debido al incremento de su demanda, había comenzado a fabricarse en las casas americanas. Moore

²⁷⁰FALLA, Manuel de: “Notas sobre Ravel”, *Revista “Isla”*, Jerez de la Frontera, septiembre de 1939. Recopilado en: FALLA, Manuel de: *Escritos sobre música y músicos*. Madrid, Espasa-Calpe, 1988 (4ª ed. aum.), 153.

²⁷¹REES, Abraham: *The Cyclopaedia; or Universal Dictionary of Arts, Sciences, and Literature*. 39 vols. London, Longman, Hurst, Reese, Orme and Brown, 1802-1819. (Citado en STEVENSON, Robert (ed.): “Spanish Renaissance Polyphonists in International Encyclopedias”, *Inter-American Music Review*, I, n°2 (Spring-Summer), 1979, 216-221).

²⁷²WEEKS MOORE, John: *Complete Encyclopaedia of Music*. Boston, J.P. Jewett and Co., 1854. (Citado en STEVENSON, Robert: “Spanish Musical Resonance in the Foundings Fathers’ States. Part I.”, *Inter-American Music Review*, IX, Fall-Winter 1987, n° 1, 11-53)

dedica una larga entrada a Francisco Salinas, combinando información de Sir John Hawkins y Charles Burney. Sigue a éste último cuando trata otros músicos españoles renacentistas, como Juan Bermudo, Luis Milán, Cristóbal de Morales, Bartolomé Ramos de Pareja y Tomás Luis de Victoria, entre otros. Entre los españoles nacidos en el siglo XVIII incluye, muy significativamente a Domingo Terradellas, Vicente Martín y Soler y Manuel García, al que considera introductor de la gran ópera en Estados Unidos, dedicándole un extenso artículo.

Más completa resulta la *Enciclopedia de Música y Músicos*, editada por John Denison Champlin²⁷³, que no sólo incluye los inevitables artículos sobre Morales y Victoria, sino también sobre Guerrero, Barbieri, Fernández Caballero y Felipe Pedrell. No trata a teóricos, pero realiza un considerable esfuerzo al incluir la relación de obras de Saldoni y Soriano Fuertes. En el caso de compositores-intérpretes, como Sarasate, Champlin va más allá de la biografía y el compendio de obras, dedicando una entrada específica a sus *danzas españolas*. Sus juicios sobre compositores españoles frecuentemente repiten sentimientos expresados por F.J. Fétis en su *Biographie universelle des musiciens* (París, 1860-1865), Arthur Pougin en sus dos volúmenes de *Supplément* (1878, 1881), o Hermann Mendel en *Musikalischen Conversations-Lexikons* (11 vols y suplemento, Berlín, 1870-1883). Sin embargo, comprende una gran cantidad de compositores españoles, comparable a las enciclopedias actuales, con gran agudeza para corregir errores de otras obras y una información exhaustiva, como en el caso de Manuel García, que supera incluso a *The New Grove*.

También el *Dwight's Journal*, la publicación musical periódica americana más importante del siglo XIX, dedicó varios artículos a temas españoles, como Manuel García, la música en Madrid²⁷⁴, estrenos de obras españolas en América o la visión de viajeros ingleses de la vida musical española.

II.4. El siglo XX

²⁷³CHAMPLIN, John Denison (ed.): *Cyclopedia of Music and Musicians*. 3 Vols. New York, Charles Scribner's Sons, 1888-90. (Citado en STEVENSON, Robert: "Spanish Musical Resonance...", 46).

²⁷⁴"The Elder García", *Dwight's Journal*, 29.9.1855, 204-205; "Music in Madrid", *Dwight's Journal*, 26.10.1861, 239-240. (Citado en STEVENSON, Robert: "Spanish Musical Resonance...", 48-51).

El siglo XX constituye el período de agudización de las controversias entre la imagen de la música española fuera de España, intensamente forjada durante el siglo anterior, y los nuevos planteamientos estéticos que, importados de Europa, arraigan en España en las primeras décadas del siglo. Si la música española parece incorporarse al panorama internacional, éste prefiere mantener la imagen exótica y estereotipada de nuestra música que, probablemente, se puede contemplar hasta la actualidad.

II.4.1. El hispanismo de Debussy y Ravel

El hispanismo musical francés constituye un fenómeno esencialmente decimonónico que se hace patente en una serie de obras de compositores galos de las últimas décadas del siglo. No obstante, la culminación de esta música hispanista, según observa la mayor parte de la bibliografía sobre el tema, se sitúa en algunas obras menores de Debussy y Ravel. Esta observación parece fundamentarse en mayor grado en la relevancia de los compositores que en la importancia real de sus obras dentro del repertorio de la música de inspiración española.

Para adentrarnos en la concepción de la música española que tenía Claude Debussy (1862-1918), podemos recurrir a una crítica que escribió el músico francés con motivo del concierto de Enrique Fernández Arbós al frente de la Orquesta sinfónica de Madrid, celebrado el 29 de octubre de 1913 en la Sociedad de Nuevos Conciertos, dentro de los Conciertos Colonne²⁷⁵. Fue para Debussy una auténtica revelación, música española interpretada por españoles auténticos, de la que apenas tenían vagos recuerdos de alguna exposición. Puede resultar sorprendente que en la segunda década del siglo XX, Debussy aún insista en el carácter de verdadera música popular, una de las más ricas del mundo, de un programa integrado por obras de Albéniz, Turina, Pérez Casas y Conrado del Campo, mezclando “*ensueño* y ritmo”. Pero va más allá cuando considera esa riqueza causa probable de la lentitud con la que se desarrolló “la otra” música. Es más, reitera los estereotipos forjados en el siglo anterior: autenticidad de la zarzuela, presencia de la guitarra, orientalismo y olvido de la gloriosa polifonía

²⁷⁵DEBUSSY, Claude: “Música española”, *SIM*, 1 de diciembre de 1913. Recopilado en *El Señor Corchea y otros escritos*. Madrid, Alianza, 1987, 223-226.

renacentista. A continuación Debussy realiza una descripción del país que coincide con la imagen importada por los libros de viaje: luz voluptuosa, caminos con piedras, muleros que cantan, decadencia del siglo XIX y belleza de la música popular, a la que considera una flor salvaje conservada “al abrigo del clásico administrativo”.

En esta época, según el músico francés, se formó una “pléyade de compositores resueltos a revalorizar el inestimable tesoro que dormía en los cantos de la Antigua España”, cuyas obras pasa a comentar con un sinfín de imágenes evocadoras y tópicos “españoles”. Así, en *El Albaicín* encuentra “la atmósfera de esas tardes españolas que huelen a claveles y aguardiente... Como los sordos ecos de una guitarra que se lamenta en la noche, con bruscos desvelos y nerviosos sobresaltos”. Los temas populares no están recogidos al pie de la letra, sino asimilados sin que podamos darnos cuenta de la línea de demarcación. *Eritaña* es el hallazgo de la posada con vino fresco, muchedumbre, panderetas. “Jamás, hasta entonces, la música había logrado impresiones tan diversas, tan coloreadas, los ojos se nos cierran deslumbrados por haber contemplado demasiadas imágenes”.

Para Debussy, el resto de compositores siguen el mismo camino, “salvo que lo que en Albéniz son influencias netamente francesas, se convierten en alemanas, al menos en la forma”. *La Procesión del Rocío*, poema sinfónico de Joaquín Turina, está ordenado como un hermoso fresco, con oposiciones de luz y sombra, fuertemente impregnado de música popular. Sin embargo duda en su concepción formal y recurre a “ciertas ilustres fuentes contemporáneas”, en lugar de escuchar otras voces más familiares. *A mi tierra* de Pérez Casas, “poesía perfumada de languidez oriental” cuya obstinada búsqueda de colorido está justificada por la sinceridad de la impresión. Al comentar la *Divina Comedia*, de Conrado del Campo, se refiere a los poemas sinfónicos de Strauss por la “potencia de su construcción”. Termina alabando la ejecución de la orquesta sinfónica de Madrid y Enrique F. Arbós, e insistiendo, una vez más, en la riqueza de la música popular española: “Todas estas obras tienen su fuente en la música popular sin que jamás se parezcan unas a otras. ¿No es eso una prueba indiscutible de su riqueza?”

No es extraño, por tanto, que en algunas menores Debussy se vea influido por la música española, aunque la valoración de su producción hispanista proviene, fundamentalmente, del halagador artículo que le dedicó Manuel de Falla

en 1920²⁷⁶. Falla sitúa el origen del interés de Debussy por la música española en la Exposición Universal celebrada en París en 1889. También reconoce puntos de contacto del canto popular español con otras tradiciones, como la música litúrgica, que aparecen en la obra del músico francés. Otorga, en cambio, la condición de autenticidad a la producción hispanista de Debussy en la que el maestro evoca el embrujo de Andalucía, distinta a las Sérénades, Madrileños y Boleros de los fabricantes de música española. La *Soirée dans Grenade*, *La Puerta del Vino* y otras, son para Falla, “la verdad sin la autenticidad”, pues no hay un solo compás tomado del folklore español y, sin embargo, hasta en sus menores detalles, “hace sentir a España por su mágico poder de evocación”. Probablemente, su interés por el músico francés lleva a Falla a considerarlo un profundo conocedor de nuestro canto popular. Así, reconoce en sus obras ritmos propios de la música andaluza (habanera, “que hasta cierto punto no es otra cosa sino el tango andaluz”)²⁷⁷, ornamentos propios del cante jondo y giros característicos de la guitarra que preludian o acompañan a la copla. *Iberia*, su obra hispanista más importante en cuanto a dimensiones y género, supone un acercamiento distinto a España. Se aleja del verdadero sentimiento español, traduciendo en música las impresiones que España despertaba en él.

Falla otorga una gran importancia a su escritura armónica, como punto de partida esencial para la apropiada utilización del material folklórico en la música moderna:

“Se podría afirmar que, hasta cierto punto, Debussy ha completado lo que el maestro Felipe Pedrell nos había ya revelado de riquezas modales contenidas en nuestra música y de las posibilidades que de ellas se derivaban. Pero mientras que el compositor español emplea el documento popular auténtico en gran parte de su música, se diría que el maestro francés ha huido de ellos para crear una música propia, no tomando prestado sino la esencia de sus elementos fundamentales. Esta manera de trabajar, siempre laudable en los compositores indígenas, salvo en los casos en que se justifica el empleo documental preciso, adquiere todavía más valor cuando es practicada, digámoslo así, por los que

²⁷⁶FALLA, Manuel de: “Claude Debussy y España”, *Revue Musicale*, París, diciembre de 1920. Recopilado en: FALLA, Manuel de: *Escritos sobre música y músicos*. Madrid, Espasa-Calpe, 1988 (4ª ed. aum.), 72-78.

²⁷⁷FALLA, Manuel de: “Claude Debussy y...”, 75. En este sentido, Celsa Alonso considera esta identificación de la habanera con la *quintaesencia* de la música española, una de las paradojas más singulares de nuestra historia de la música contemporánea propiciada por los músicos franceses, “que cautivó incluso a todo un Manuel de Falla”. Así, resulta curioso que Falla otorgue la categoría de *nacional* a la habanera (por más que pensase que no era más que el tango andaluz), y sin embargo se la niegue al chotis y la mazurka. Véase ALONSO, Celsa: “La música española y el espíritu del 98”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 5, 1998, 95.

hacen una música que no es la suya.”²⁷⁸

Así, para Manuel de Falla, Debussy puede ser considerado el continuador de las enseñanzas de Pedrell, al revelar nuevas posibilidades de la música popular, convirtiéndose en modelo para la modernización de la música española²⁷⁹. Indudablemente, esta posición de Debussy como iniciador de la renovación de la música española, condiciona la valoración de su producción hispanista por parte de destacadas figuras del panorama musical español que ansiaban la apertura a Europa, como Manuel de Falla y Adolfo Salazar. De hecho, Salazar relaciona su interés por el folklore con la posible lectura de un folleto de Felipe Pedrell y, por tanto, con la estética nacionalista española. Concibe, además, su utilización de ciertas armonías y fenómenos de resonancia, “producidos espontáneamente en Andalucía por los tocadores populares de guitarra y desdeñados por los músicos españoles al considerarlos bárbaros”, como modelo de utilización de los elementos musicales hispánicos, con la *Iberia* de Albéniz como consecuencia inmediata²⁸⁰.

En estos dos autores parece basarse Chase cuando afirma que “este principio de buscar la realidad esencial sin recurrir al concreto documento folklórico, ha sido la base estética de la *Iberia* de Albéniz y de la mayoría de la música de Falla. Esto une muy estrechamente a Debussy con los ideales de la moderna escuela española, y renueva, en términos modernos, las concepciones ya contenidas en el arte de Domenico Scarlatti”²⁸¹. No obstante, una vez pasada la fiebre debussista, el propio Salazar considera el color local de su producción hispanista como otro de los elementos exóticos incorporados a su música a raíz de la Exposición Universal de 1889²⁸².

Manuel de Falla valora también la producción hispanista de Maurice Ravel (1875-1937)²⁸³, al que conoció a su llegada a París en el verano de 1907,

²⁷⁸FALLA, Manuel de: “Claude Debussy y...”, 77.

²⁷⁹FALLA, Manuel de: “Introducción a la música nueva”, *Revista Musical Hispanoamericana*, Madrid, diciembre de 1916. Recopilado en: FALLA, Manuel de: *Escritos sobre música y músicos*. Madrid, Espasa-Calpe, 1988 (4ª ed. aum.), 30-43.

²⁸⁰Véase SALAZAR, Adolfo: *La música contemporánea en España*. Madrid, Ed. La Nave, 1930.(Ed. facsímil: Oviedo, Universidad, 1982, 174-175).

²⁸¹CHASE, Gilbert: *La Música de...*, 320.

²⁸²SALAZAR, Adolfo: *Conceptos fundamentales en la historia de la música*. Madrid, Alianza, 1988 (1940), 222.

²⁸³FALLA, Manuel de: “Notas sobre Ravel”, *Revista “Isla”*, Jerez de la Frontera, septiembre de 1939. Recopilado en: FALLA, Manuel de: *Escritos sobre música y músicos*. Madrid, Espasa-Calpe, 1988 (4ª ed. aum.), 150-156.

realizando junto a Ricardo Viñes²⁸⁴ una lectura de la *Rapsodia española* en su versión original para piano a cuatro manos. De nuevo, Falla destaca el carácter español de la obra al mismo tiempo que se identifica con la libertad en la utilización de los documentos folklóricos. En esta ocasión, quizá motivado por el lapso de tiempo transcurrido desde que escribiera el artículo sobre Debussy, Falla no identifica la habanera con el tango español, sino que halla su origen en la moda imperante durante la juventud de la madre de Ravel en Madrid, extendida en París por Paulina Viardot-García. Así justifica Falla, con cierta intuición, la pervivencia de la habanera en la música francesa, a pesar de que en España se tenía ya olvidada desde hacía medio siglo. No obstante, como señala Celsa Alonso, esta valoración del carácter español de las habaneras francesas no deja de ser curiosa en un defensor del concepto pedrelliano de *música natural*²⁸⁵.

Roland-Manuel, el cercano biógrafo de Ravel, se muestra bastante más crítico al tratar la influencia española en el músico francés. Así, afirma que los cantos que oyó tararear y lo acompañaron toda la vida “eran sacados del tesoro mezclado de oropeles que gusta prodigar esa España sabrosa y difamada, a la que llaman, más allá de los montes, la «España de la pandereta»: boleros, sevillanas, guajiras, habaneras sobre todo; danzas y canciones andaluzas y cubanas estiradas, dulzonas, sofisticadas por dos siglos de italianismo (...)”²⁸⁶. Roland-Manuel no duda en señalar el resultado de esas influencias: “el artificio y el oropel suscitarán algún día una España de ensueño y de mentira: la España de Maurice Ravel”. Considera España un motivo inspirador, divertido y seducido por lo que él mismo llamaba «las habaneras de Luis Felipe», volviendo en cierto sentido al tópico aplicado por Falla a Debussy de “la verdad sin la autenticidad”, pues muestra una España que no es auténtica, “pero que nos parece más verosímil que la verdadera porque su creador supo conferirle la apariencia de lo natural y de lo necesario (...)”. Es así que del *flamenquismo*, vicio común de los compositores españoles, el francés Ravel ha hecho una virtud, al decir de su gran amigo Manuel de Falla²⁸⁷.

La influencia española de Ravel ha sido tratada, quizá de modo excesivamente literario. Frecuentemente es asociado con España por su

²⁸⁴Es necesario destacar la importante labor desarrollada por este pianista como defensor de la joven escuela francesa y como introductor de la mayor parte de la música española para piano en la órbita parisina en las primeras décadas del siglo XX. Véase “Artistas españoles: Ricardo Viñes”, *Revista Musical Hispano-americana*, Octubre, 1916, 4-5.

²⁸⁵ ALONSO, Celsa: *La Canción Lírica Española en el siglo XIX*. Madrid, ICCMU, 1998, 261.

²⁸⁶ROLAND-MANUEL: *Ravel*. Buenos Aires, Ricordi, 1952, 19.

²⁸⁷ROLAND-MANUEL: *Ravel*, 145.

ascendencia materna vasco-francesa, por los viajes que realizó a partir de los años veinte y por su contacto con algunos amigos españoles, como Ricardo Viñes. La *Habanera* para dos pianos (1895), supone la temprana predilección del compositor por este ritmo para representar lo español. Pérez Gutiérrez niega toda vinculación española a esta danza, aunque reconoce que la *Habanera* de Ravel, con la gracia de sus ritmos y sus particulares cadencias en mi quiere sugerir una ambientación española²⁸⁸, influyendo en obras posteriores de Debussy con referente español. En la *Rapsodie Espagnole* (1907), además de la “*Habanera*”, encontramos otros tres números: “*Prélude à la nuit*”, “*Malagueña*” y “*Feria*”, en los que, sin tomar el folklore en sí mismo, logra crear un ambiente español “por su modalismo melódico, por la libertad de ritmo y las armonías embriagadoras. Aquí sí se respira el perfume de los jardines españoles.” No obstante, estas afirmaciones resultan poco sostenibles desde un punto de vista estrictamente musical. Se añaden otros rasgos, ya “maltratados” anteriormente por la bibliografía al referirse al tema del hispanismo, como la imitación del rasgueo de la guitarra o las improvisaciones del cante andaluz. En un estudio más amplio sobre el hispanismo de Ravel²⁸⁹. Pérez Gutiérrez ofrece numerosos datos, escritos, autores que relacionan a Ravel con España, aunque desde el punto de vista musical el calificativo de “hispanista” aplicado a su producción está escasamente justificado. No resulta extraño que un artista abierto a las influencias de la música de baile, a las danzas del siglo XVIII e incluso al Jazz, se interesara también por un país cercano, con una música tradicional atractiva y al que le unían ciertos lazos familiares. Si bien se ha exagerado la “pasión” de Ravel por España, la obra de Pérez Gutiérrez recoge una serie de testimonios de la época que enfatizaban ese elemento hispánico. Por tanto, en un determinado momento, ciertas obras de Ravel se convirtieron en símbolos de la música española fuera de España.

También se han estudiado los elementos vascos de su música²⁹⁰, pero sobrepasando los puros elementos musicales para buscar afinidades de esquemas mentales entre los vascos y la música de Ravel. Así, la exaltación del hispanismo de los dos grandes músicos franceses lleva a Pérez Gutiérrez a afirmar que “...Hasta Debussy y Ravel en el extranjero, y hasta Falla y la *Iberia* de Albéniz en

²⁸⁸PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano: “El iberismo en la música europea: el hispanismo de Ravel”. *Actas del CIEMO*, II, 341-349, (344).

²⁸⁹PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano: “El Hispanismo de Ravel”, *La estética musical de Ravel*, cap.VII. Madrid, Alpuerto, 1987, 315-414.

²⁹⁰SENDREZ, Michel: “Les elements basques dans la musique de Ravel”, *Cuadernos de Sección. Música*, 8 (1996), 187-221.

España, no se logra crear una música netamente española”²⁹¹. Paradójicamente, si el biógrafo francés, Roland-Manuel, reconoce la ficción de las fuentes españolas de Ravel, Pérez Gutiérrez casi lo relaciona con el concepto de música natural pedrelliano, cuando observa que su música aporta una “estilización de la danza y el sentir español, que hace desaparecer, como antes lo hiciera con Debussy, la triste imagen de la España de pandereta, por cuyo sueño tantas veces añorara Pedrell, del mismo modo que tal concepción dentro de España desaparecería también con Manuel de Falla”²⁹².

En la bibliografía de autores extranjeros sobre la música española podemos constatar la tendencia a valorar las producciones hispanistas de Ravel y Debussy, más allá de los pastiches de Glinka, Rimsky o Chabrier, pues “la percepción del mundo ibérico va a revelarse tan sutil que los compositores españoles (sobre todo Falla) podrán, gracias a ellos, profundizar en su hispanidad”²⁹³. Podemos observar, por tanto, el establecimiento por parte de la historiografía de una relación significativa entre la música hispanista de Debussy y Ravel, y la de Albéniz y Falla, aunadas todas por la referencia a la estética de Pedrell. Esta valoración de la música hispanista de los dos grandes músicos franceses se ha visto favorecida por el contacto personal que mantuvieron con los músicos españoles, por el papel de guía de la renovación de la música española que desempeñó Debussy e, indudablemente, por la calidad de estas obras “menores” y el peso específico de dos de los músicos que protagonizaron la escena europea en las primeras décadas del siglo XX.

²⁹¹PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano: “El iberismo en...”, 346.

²⁹²PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano: “El iberismo en...”, 349.

²⁹³BORDAYS, Christiane le: *La música española*. Madrid, EDAF, 1978, 149.

II.4.2. El “españolismo internacional contemporáneo”: Albéniz, Granados y Falla.

Las décadas del cambio de siglo aparecen iluminadas en la historia de la música española por la tres figuras que traspasaron nuestras fronteras y elevaron nuestra producción musical al ámbito internacional. Esta visión, generalizada por la historiografía musical, se fundamenta exclusivamente en el éxito en París y el resto de Europa de la música de Albéniz, Granados y más tarde Falla, sin tener en cuenta otros factores que contribuyen a este encumbramiento, como el absoluto desconocimiento de la música española del siglo XIX, o la creación en Europa de una atmósfera más que favorable para la recepción de cualquier producto musical hispano.

Así, Adolfo Salazar, con su visión europeísta, afirma ya en 1930 que Isaac Albéniz (1860-1909) funda el “españolismo internacional contemporáneo”²⁹⁴, diferenciándolo del españolismo pintoresco que había difundido el arte “salonnier” de Manuel García. Alaba su labor de difusión y valoración de la música española fuera de nuestras fronteras, lejos de la “simpatía...que despertaban a principios del siglo en otras naciones los aires españoles de Fernando Sor, Trinidad Huerta o Manuel García”. Salazar caracteriza su obra por un “acento inequívocamente fiel a la tradición hispana” y “novedosos e intrínsecos valores musicales”²⁹⁵ que, a pesar de la importancia que se le atribuye, no han sido aún suficientemente estudiados. Si bien durante su juventud realizó viajes y estancias por Europa y América²⁹⁶, su etapa parisina y sobre todo, la composición de *Iberia* lo convirtieron en representante internacional de la música española.

Salazar considera la música hispanista de Debussy como modelo de utilización de la música española y sitúa a Albéniz como ajeno al aspecto tonal y rítmico del impresionismo, y su *Iberia* como un “españolismo” depurado por la distancia²⁹⁷. En otra de sus obras, Salazar clasifica el pintoresquismo de Albéniz en la línea del nacionalismo de la segunda parte del siglo XIX. “Así ocurre que los músicos españoles que vienen después de Albéniz le sigan menos a él que a

²⁹⁴SALAZAR, Adolfo: *La música contemporánea...*, 122

²⁹⁵TORRES, Jacinto: “La producción escénica de Isaac Albéniz”, *RM*, XIV (1991), nº 1-2, 167-211 (168).

²⁹⁶Véase CLARK, Walter Aaron: “Albéniz en Leipzig y Bruselas: nuevas luces sobre una vieja historia”, *RM*, XIV (1991), nº 1-2, 213-217; FALCES, Marta: “Albéniz en Inglaterra, una etapa oscura”, *RM*, XIV (1991), nº 1-2, 219-224 y *El Pacto de Fausto*. Granada, Universidad, 1993.

²⁹⁷SALAZAR, Adolfo: *La música contemporánea...*, 150.

Debussy, por ser éste de más alto rango artístico, de más depurada esencia, contiene en germen otro tipo de lenguaje más profundo que el brillante pianismo albeniziano”²⁹⁸. Salazar distingue entre el folklore y el producto de salón, situando la inspiración de la música de Albéniz en éste último: “(...) lo folklórico condujo a una nueva etapa musical cuyo promotor fué Felipe Pedrell. El otro aspecto, el de la canción popularista de salón, inspiró permanentemente al pequeño teatro nacional hasta sus últimas consecuencias. Y aún es de esta fuente y no del folklore de donde procede el gran músico de la nueva época: Isaac Albéniz”²⁹⁹.

Esta interpretación de la obra de Albéniz desde España, contrasta significativamente con la de la historiografía extranjera. Henry Collet considera a Albéniz y Granados herederos de los tonadilleros Esteve y Laserna, que recogían la tradición clásica, iniciada por Juan del Encina, de basar sus obras en la música y las danzas nacionales, concluyendo que es indudable la filiación clásica de los dos músicos³⁰⁰. Para ello sigue los preceptos de la *Histoire de la Musique espagnole* de Mitjana y afirma, incluso, que preceden a Pedrell en la creación de una música nacional española. Además, no han sido superados por los músicos contemporáneos: ni Turina, ni Oscar Esplá, ni Falla han superado, para Collet, la línea que marcan Iberia o las Goyescas. Al tratar la obra de Isaac Albéniz, Collet nos lo presenta como sucesor de la tradición renacentista española a través de la continuación de los tonadilleros, como integrador del cante jondo y la tradición oriental en su obra. Tradición española, flamenco y Oriente, son, por tanto, los tres rasgos que se asocian a la música de Albéniz para el autor francés, no sin cierto sentido de exotismo.

Albéniz es, para Collet, el introductor de la verdadera música española en el contexto internacional³⁰¹, es el primero en dar al mundo una obra española sin recurrir al folklore, concebida por un auténtico español y ejecutada a la española. Aunque señala que los españoles no comprenden el estilo de Iberia, que tachan de

²⁹⁸SALAZAR, Adolfo: *Conceptos fundamentales en la historia de la música*. Madrid, Alianza, 1988 (1940), 222.

²⁹⁹SALAZAR, Adolfo: *El Siglo Romántico*. Madrid, J.M. Yagües, 102.

³⁰⁰COLLET, Henry: *Albeniz et Granados*. Paris, Presses Universitaires de France, 1929. (Ed. Facsimil: Paris, Editions d'Aujourd'hui, 1982, 4-5)

“³⁰¹C'est la première fois en Europe, depuis le XVIe. siècle, que dans le 'concert' international, la voix de l'Espagne est admise. Et cela, grâce à Albéniz ! Jusque-là, seuls les polyphonistes religieux du siècle d'or avaient droit de cité dans la Babylone musicale. Encore Victoria devait-il s'appeler à l'italienne 'da Victoria' pour faire figure de musicien sérieux... Mais ni l'école espagnole de Scarlatti, ni les 'tonadilleros', ni, au XIXe siècle, les Eslava ou les Arrieta ne réussirent à attirer l'attention des musiciens des nations voisines. Avant que ne parût Albéniz, on ne connaissait guère, sur le continent, que les Ecoles française, allemande, italienne.” COLLET, Henry: *Albeniz et Granados*, 105-106.

inútilmente complicado, no comprenden por qué Albéniz no introduce en esta suite los motivos y ritmos populares como en obras anteriores. “Los españoles le hacen a Albéniz el mismo reproche que el señor Jean Cocteau a Debussy en *Le Coq et l'Arlequin*”³⁰², comenta Collet sin aprehender la diferencia entre el ambiente de nacionalismo conservador español y la búsqueda de la sencillez antirromántica que llevaría al neoclasicismo en Francia.

Otro autor que caracteriza la visión francesa de Albéniz es Gabriel Laplane³⁰³. En el prólogo de su obra, escrito por Francis Poulenc, éste distingue un arte folklórico y pintoresco de exportación de la imagen de España, para conceptualizar, a diferencia de ello, la música de Albéniz y Falla como una valiosa recreación de la música popular. Poulenc destaca el carácter épico de la suite *Iberia*, que va más allá de los cuadros consabidos y la aleja de los arrebatos y los altos vuelos de las españoladas a lo Chabrier. En contraposición a la exhuberancia de las españoladas, Albéniz concibe la *Iberia* como una reflexión calmada, austera, con su resplandor de epopeya.

Laplane, siguiendo las ideas de Collet, considera a Albéniz el iniciador de la gran corriente de hispanidad musical, es lo que llama la “revolución albeniciana”³⁰⁴. Viene a resolver el conflicto de la utilización del tema popular en la música culta, que Pedrell había planteado sólo teóricamente al definir la materia de la obra nacional como el canto popular traducido a términos de cultura, pero que Albéniz lleva a unas miras más amplias, ayudado por su internacionalismo³⁰⁵. En su “Conclusión” Laplane considera que la inexistencia de barreras entre el arte de la minoría y el de la masa propicia la permeabilidad del espíritu nacional, en la que estriba la originalidad de su música. Establece analogías con el resto de las artes y sitúa a Albéniz en la generación del 98 que no se ahoga en el pasado, “creando un arte nacional y europeo a la vez, de ahí que su arte mantenga la frescura del manantial y el brillo de la juventud”.

Esta combinación de nacionalismo e internacionalismo, que según Collet y Laplane otorgan a la *Iberia* su autenticidad y amplitud de miras, no es compartida por otros autores extranjeros posteriores, que se centran en el estudio musical de

³⁰²COLLET, Henry: *Albeniz et Granados*, 110n. En este sentido, Collet comenta la incomprensión que produce la obra de Albéniz en la prensa española, en una crítica con motivo del concierto de Joaquín Malats el 10 de Diciembre de 1909. Véase COLLET, Henri: “Isaac Albéniz y Joaquim Malats”, *Revista Musical Catalana*, Any VI, Desembre de 1909, nº 72, 377-379.

³⁰³LAPLANE, Gabriel: *Albeniz. Su vida y su obra*. Barcelona, editorial Noguer, 1958.

³⁰⁴LAPLANE, Gabriel: *Albeniz. Su vida...*, 66.

³⁰⁵LAPLANE, Gabriel: *Albeniz. Su vida...*, 73.

la obra de Albéniz. Así, Linton E. Powell considera las doce piezas de Iberia descripciones pintorescas de escenas y paisajes españoles, la mayoría centrados alrededor de Andalucía, que emplean ritmos de danza característicos³⁰⁶. Otro musicólogo extranjero, Paul Mast, considera a Albéniz un nacionalista romántico, pues el uso que hace de los recursos impresionistas se basa en los elementos propios del folklore de Andalucía³⁰⁷. La diversidad de opiniones en cuanto a la adscripción estética de las obras de Albéniz, no ayuda a aclarar la importante función que desempeñaron como representativas de la auténtica música española en el panorama internacional, difundidas por excelsos pianistas y por las versiones orquestales de E.F. Arbós. De hecho, se puede constatar la proliferación de obras que comparten su estilización del material temático, su refinamiento tímbrico y la dificultad de escritura, que engrosan la literatura pianística española dentro y fuera de España³⁰⁸.

La segunda gran figura del “españolismo internacional contemporáneo”, Enrique Granados (1867-1916), aparece en la bibliografía con una serie de rasgos muy distintos a los de Albéniz. Henry Collet no reconoce en Granados el origen árabe y la influencia del flamenco que veía en la música de Albéniz, “por el contrario, la ‘gracia’ del melisma en Granados, y la flexibilidad fascinante de la línea vocal, nos dan la impresión clara de una España desconocida por Albéniz: la de final del siglo XVIII, y principios del XIX- la España galante e irónica de los majos y las majas, la España melancólica también, e inquieta, de los nobles jardines evocados por el pintor Santiago Rusiñol..., toda la España apasionada, en fin, que va a vivir su ‘romanticismo’”³⁰⁹. En las Goyescas encuentra las cualidades de Chopin, pero hechas españolas, por lo que contribuye a que la música de su país sea aceptada en el concierto europeo. Encontramos de nuevo la

³⁰⁶POWELL, Linton E.: “Albéniz, Granados and Their Contemporaries”, *A History of Spanish Piano Music*. Bloomington, Indiana University Press, 1980, 77.

³⁰⁷MAST, Paul Buck: “Style and Structure in *Iberia* by Isaac Albéniz.” Ph.D. diss., University of Rochester, 1974, 363. (Citado en POWELL, Linton E.: “Albéniz, Granados and...”, 82)

³⁰⁸Dentro de la producción de Olallo Morales, las *Två fantasier för piano* op.15 (1924) y la *Balada Andaluza* (1945), tienen como modelo la suite *Iberia*, que el propio Morales consideraba imágenes poéticas del encanto peculiar de España, “descrito con una sensibilidad y originalidad, que sólo la poesía polaca del piano de Chopin muestra algo parecido. Especialmente personal y fascinante es su complicada escritura pianística, abundante en riqueza de detalles que recuerda la decoración morisca”. Véase MORALES, Olallo: “Spansk musik är ej blott kastanjetter och gitarrknäpp” (“La música española no es sólo castañuelas y guitarra”), *GHT*, Göteborg, 8/5 1929. Reproducimos una traducción en el Apéndice II.2.

³⁰⁹Par contre, la ‘gracia’ du mélisme chez Granados, et la souplesse fascinante de la ligne vocale, nous donnent l’impression nette d’une Espagne inconnue d’Albéniz: celle de la fin du XVIIIe siècle, et de l’aurore du XIXe -l’Espagne galante et ironique des *majos* et des *majas*, l’Espagne mélancolique aussi, et inquiète, des nobles jardins évoqués par la peintre Santiago Rusiñol..., toute l’Espagne passionnée, enfin, qui va vivre son ‘romanticisme’.”, COLLET, Henry: *Albeniz et Granados*, 204.

tradición, la base popular y el color oriental en el retrato que hace Collet de la música española, esta vez de Granados. Ann Livermore³¹⁰ sitúa a Granados en el contexto del siglo XIX en España y su inestabilidad social y política. Granados intentó, como Albéniz y Falla, según Livermore, romper con el siglo XIX, pero él era el heredero de la generación pasada. Refleja esa España castellana, distinta de Andalucía y Cataluña, compartiendo rasgos comunes con la música galaico-portuguesa (lirismo, expresividad, languidez, etc.) que Livermore justifica por una posible ascendencia materna. Como Falla, vuelve a Scarlatti, pero también plasma a Goya en sus sainetes y tonadillas.

Por tanto, en los primeros años del siglo XX se produce en el contexto internacional una revisión de la imagen de la música española, que se aleja del tópico y se fundamenta en la presencia de la “moderna música española”. No obstante, se asocian a la música de Albéniz los rasgos de la influencia árabe, popular y particularmente del flamenco, a los que la figura de Granados aporta además un componente romántico, con tintes casticistas y una recuperación del majismo, que tendría una buena acogida en una Europa que pocos años antes había puesto de moda la estética goyista. Probablemente, el cambio fundamental con respecto a la imagen romántica de España, sea la referencia inmediata a dos grandes obras de compositores españoles que se incorporaban al repertorio internacional, pues en esta imagen moderna de la música española continúan apareciendo los tópicos asociados durante siglos a nuestra música, que parecen tener más peso de lo que generalmente se reconoce.

En cierto sentido, la música de Manuel de Falla (1876-1946) va a suponer en Europa la continuación de la estela iniciada por Albéniz y Granados, aunque también añade una tendencia hacia la modernización que no ha sido obviada por la bibliografía. En España, Salazar afirma que la música de Falla supone la superación de lo pintoresco, buscando la atmósfera sonora³¹¹. Hace desaparecer el tópico localista español, pues utiliza detalles del canto popular con un tratamiento armónico adecuado para producir un efecto de sugestión, evitando “la ingenuidad del españolismo a la francesa”. Al mismo tiempo, fuera de España se le considera continuador de Albéniz y Granados y se insiste en lo verdadero de su españolismo, de su andalucismo incluso:

“Albéniz y Granados fueron maestros del piano. Con Falla, la música española encuentra

³¹⁰LIVERMORE, Ann: “Granados and the Nineteenth Century in Spain”, *The Music Review*, VII (1946), 80-87.

³¹¹SALAZAR, Adolfo: *La música contemporánea...*, 167 y ss.

expresión orquestal perfecta. Es una orquesta que tiene la palabra justa para cada emoción, para cada vuelo de la fantasía, desde la aparición espectral de la gitana enamorada, al paso incierto de un Corregidor imbécil; de la perfumada embriaguez de las noches andaluzas, a la locura caballerisca de Don Quijote. Una orquesta que tiene toda la chispeante gracia de una guitarra en manos de un andaluz, junto a la fina distinción de un Ravel o un Debussy. La música de Manuel de Falla es el verdadero *cante jondo* de España, este canto que nos llega de un pasado inmemorial a través del corazón y la mente de un artista que reúne las más bellas cualidades de su raza.”³¹²

Chase configura así la imagen de Falla: Andalucía, gitanos y *cante jondo*, que probablemente se generaliza fuera de España. Además de esta visión españolista, Chase destaca el contacto de Falla con el ambiente parisino y la coincidencia de numerosos procedimientos del Impresionismo con los de la música popular española. “Por lo tanto, no es muy exacto decir que Falla se «afrancesara» en París con la adopción de los métodos impresionistas. Más bien debiera decirse que allí adquirió una técnica extraordinariamente apropiada a la expresión del lenguaje musical de su tierra nativa”³¹³.

Demarquez³¹⁴ también insiste en la base folklórica de la música de Falla, centrándose en la música andaluza, en la cual se funden el baile, el canto y la guitarra, con arabescos musulmanes y melismas e inflexiones vocales orientales. Estas características andaluzas, árabes y orientales se reflejan en el flamenco, con una gran variedad de formas que le confieren una inmensa riqueza. Sobre esta heterogénea base, afirma Demarquez, construye Falla sus obras magistralmente. Por tanto, una vez más encontramos el elemento árabe, oriental y flamenco como ingrediente fundamental de la música española.

En cambio, Henri Collet³¹⁵, más afín a la concepción de Salazar, señala el aspecto innovador de la música de Falla, que lleva a cabo un nacionalismo español integral, sin concesiones a la literatura musical europea, con un lirismo y un sentido descriptivo que salen del folklore asimilado y *recreado*, mejor que por medio del folklore mismo. Con motivo del estreno de *La Vida breve* en París, reconoce a un músico de una fuerte personalidad, “uno de los jóvenes maestros

³¹²CHASE, Gilbert: *La música de...*, 194-195.

³¹³CHASE, Gilbert: *La música de...*, 197-198.

³¹⁴DEMARQUEZ, Suzanne: *Manuel de Falla*. Barcelona, Labor, 1968, 48 y ss.

³¹⁵COLLET, Henri: “Manuel de Falla i ‘La Vida breve’”, *Revista Musical Catalana*, Any XI, 15 Maig 1914, n° 125, 135-140.

españoles que más prometen, y, sin duda, con Albéniz, Turina y Granados, de los más populares en Francia”.

Indudablemente, Joaquín Turina (1882-1949) fue otro de los músicos que contribuyó a formar una imagen musical de España en el extranjero, fundamentalmente con el éxito de *La Procesión del Rocío* (1913), que internacionalizó el lenguaje musical andaluz. No obstante, a diferencia de Albéniz, Granados y Falla, no aparece una visión unívoca de la música de Turina en la bibliografía. Adolfo Salazar critica su formación tradicionalista en la *Schola Cantorum*, particularmente con Moritz Mozskowski, “último representante del trozo de salón españolista y facticio”³¹⁶, cuya estrechez de miras acusó toda su vida. También recibe críticas de Gilbert Chase, que advierte cierto oportunismo en su tardía adscripción andalucista, pues “parece que Turina no empezó a sentir el gusto del ambiente andaluz en su ciudad natal de Sevilla, sino en París, donde llegó en 1906...”³¹⁷. Linton Powell³¹⁸, en cambio, considera a Turina uno de los «cuatro grandes» en España, junto a Albéniz, Granados y Falla, destacando, sobre todo, la incorporación de Turina del idioma nativo andaluz en su música. Cita a Daniel Devoto, que establece un paralelismo entre estas cuatro figuras que se convierte en tópico repetido hasta la saciedad en la bibliografía extranjera:

“La música contemporánea española provee dos tipos de ejemplos: dos maestros que siguen caminos paralelos, cuyos talentos parecen designados para colmar las demandas de un cierto período de la historia del arte: lo que Albéniz y Granados eran a los primeros años del siglo, puede ser atribuido a Falla y Turina en el primer cuarto.”³¹⁹

A a estos nombres, que ocupan un lugar importante en la música española de las primeras décadas del siglo, podríamos añadir una lista de compositores españoles, casi olvidados por nuestra historiografía musical, que contribuyeron de un modo u otro a difundir la imagen de la música española en otros países. Así, por ejemplo, la figura de Manuel Infante(1883-1958), resulta especialmente

³¹⁶SALAZAR, Adolfo: *La música contemporánea en España*. Madrid, La Nave, 1930, 205.

³¹⁷CHASE, Gilbert: *La música de...*, 187.

³¹⁸POWELL, Linton E.: “The place of Joaquín Turina in Spanish pianism”, *AM*, XXXI-XXXII (1976-1977), 225-242.

³¹⁹Contemporary Spanish music provides two sets of examples: two masters following parallel paths, whose abilities seem designed to fulfill the demands of a certain period in the history of art: What Albéniz and Granados were to the first years of the century, may be ascribed to Falla and Turina in the first quarter.” DEVOTO, Daniel: “Spain”, *Music in the Modern Age*. New York, Praeger Publishers, 1973, 316.(Citado en: POWELL, Linton E.: “The place of Joaquín Turina in Spanish pianism”, *AM*, XXXI-XXXII (1976-1977), 226.)

significativa por la gran popularidad que alcanzó en París, donde se instaló en 1909. La historiografía extranjera lo trata como un representante de la música española fuera de España: “Infante nunca olvidó el encanto de la música de su tierra, que ha traducido en sus obras *Gitanerías*, *Pochades*, *Andalouses*, y *El Vito* todas para piano”³²⁰. En cambio, Tomás Marco lo considera un músico de un andalucismo convencional que desarrolló una labor de director de orquesta componiendo ocasionalmente piezas folklorizantes de un españolismo de cliché. Lo concibe como un compositor marginal, que no aporta nada original a nuestro panorama, tal vez obligado por su residencia francesa a ofrecer una imagen de pandereta³²¹.

También encontraremos en otros compositores fuera de España, como Carlos Surinach o Robert Gerhard, esa tendencia a satisfacer la demanda del tópico españolista en su música, en muchas ocasiones obligados por las circunstancias. Se abre así otro capítulo importante de la historia de la música española fuera de España, la exigencia impuesta por el contexto a crear en un determinado lenguaje españolista que se conoce, admite y espera de los compositores españoles. Esta demanda explica, en cierto modo, la diferencia de enfoque historiográfico entre Chase y Marco, y, por extensión, entre la bibliografía extranjera y la española, pues las obras de Infante adquirieron gran fama en otros países como representante de la música española y, sin embargo, no aporta nada al panorama estético nacional. Esa misma contradicción lo convierte en una de las grandes figuras de lo que hemos denominado música española fuera de España.

II.4.3. Difusión de la música española fuera de España

La gran difusión y presencia de la música española, especialmente la de Falla, en otros países durante las primeras décadas del siglo XX ha contribuido decisivamente a crear la imagen de la música española fuera de España que perdura hasta nuestros días. Esta difusión la realizaron en nuestro siglo una serie de personajes de relevancia internacional, que tuvieron una estrecha relación con nuestro país, se sintieron atraídos por su música y sus temas, y los incorporaron a su repertorio en las más diversas formas. El estudio de algunos de estos “agentes difusores” de la música española, nos revela las distintas vías por las que llegaron

³²⁰CHASE, Gilbert: *La música de...*, 188.

³²¹MARCO, Tomás: *Historia de la música española. 6. Siglo XX*. Madrid, Alianza, 1983, 76.

a conocer nuestra música y la importancia de los tópicos acuñados durante siglos, aún en las primeras décadas del siglo XX.

El primero de esos personajes fue Serguei Diaghilev (1872-1929) y sus *Ballets Russes*, que llegan a España por primera vez en Mayo de 1916 para actuar en el Teatro Real de Madrid³²². Para la compañía, España era “un sereno jardín paradisíaco, no alterado por los ladridos de los perros de la guerra”³²³. Desde su primera visita, Diaghilev se impresiona vivamente con lo español -en particular con la pintura española del Museo del Prado- y proyecta producir un ballet español, también como gesto de gratitud al patrocinio que le ofrece el rey Alfonso XIII. Resulta muy significativo que en un primer momento se pensara en montar un ballet sobre la música “española” de Glinka, Rimski-Korsakov o los compositores franceses: Lalo, Chabrier, Fauré, Debussy y Ravel. Así, en Agosto se estrena en San Sebastián *Las meninas*, sobre la música de la Pavana de Fauré.

En Madrid Diaghilev asiste en casa de los Martínez Sierra a la interpretación de Falla de *Noches en los Jardines de España* y fragmentos de *El Corregidor* y *la Molinera*, sobre la pantomima de Gregorio Martínez Sierra basada en la novela de Pedro Antonio de Alarcón. El empresario ruso queda impresionado y hace planes para llevar al ballet ambas obras, aunque sólo materializará la segunda, *El Sombrero de tres picos*.

Durante las actuaciones de los Ballets Russes en el Real, se presentan dos obras de Stravinsky: *El Pájaro de Fuego* (28 de mayo) y *Petrouchka* (6 de junio). El compositor viene también a España acompañando a los ballets. Su presencia y su música constituyen un acontecimiento en los círculos artísticos, especialmente en los musicales. A partir de esa visita comenzará a madurar la influencia de Stravinsky en España, impulsada fundamentalmente por Adolfo Salazar y Manuel de Falla, pues representa las nuevas corrientes europeas que vienen a colmar el afán de modernización, como lo hizo anteriormente la música de Debussy.

El Sombrero de tres picos se estrenó en Londres el 22 de julio con gran éxito. En el Teatro Nacional de Ópera de París fue representado el 23 de Enero de 1920. Se presentó por primera vez en España el 5 de abril de 1921, con gran éxito también³²⁴. *Le Tricorne*, nombre con el que lo dió a conocer esta compañía, se

³²²ESPAÑA Y LOS BALLETS RUSSES. Catálogo de la exposición realizada en el 38 Festival de Música y Danza. Granada, 1989.

³²³BUCKLE, Richard: *Diáguilev*. Madrid, Siruela, 1991 (1979), 346.

³²⁴Véase la crítica de Adolfo Salazar en *El Imparcial*, 6 de abril de 1921. Reproducida en *ESPAÑA Y LOS BALLETS RUSSES*. Catálogo de la exposición realizada en el 38 Festival de Música y Danza. Granada, 1989, 105.

convirtió en el ballet favorito de Diaghilev, que lo llevó con su troupe por toda Europa. La obra adquirió gran fama y fue representada a partir de los treinta por otras compañías, también lo siguió representando Léonide Massine independientemente de los ballets rusos. El interés de Diaghilev por España, se materializó también en el estreno el 17 de mayo de 1921 en París de un Cuadro Flamenco, suite de cantos y danzas andaluces con arreglos de Manuel de Falla, vestuario y decorado de Pablo Picasso, actuando como bailarines principales bailaores españoles, y con la inclusión de cantaores y tocaores flamencos. La introducción de artistas españoles en los ballets rusos provocó una gran polémica a la que respondió Stravinsky con un interesante artículo en el que muestra su interés por la música popular de España, especialmente la andaluza, las afinidades que tiene con la música rusa y su alto valor artístico³²⁵.

La importante relación de Diaghilev y los Ballets rusos con España resultó, por tanto, decisiva para la difusión que realizaron de la música española, con el Sombrero de tres picos como obra cumbre. El conjunto de las escenografías de Picasso, la música de Falla, la coreografía de Massine, la inclusión de bailaores, tocaores y cantaores (para *Cuadro Flamenco*) debieron causar una gran impresión en el público de los numerosos escenarios donde se representaron estas vistosas obras “españolas”.

El ballet, con su llamativa escenografía de lo español, probablemente fue el medio más poderoso para configurar la imagen de España en otros países. De hecho, los bailes españoles fueron los primeros elementos “característicos” que se incorporaron ya en las comédies-ballet de Lully en el siglo XVII, consolidando su difusión por Europa y América en los siglos siguientes, con fenómenos como la Escuela Bolera. La internacionalización de la danza española fue llevada a cabo por una serie de bailarinas de boleros y cachuchas, que cuando eran españolas adquirirían, además, connotaciones propias de genio y raza que se prolongan hasta el siglo XX.

Entre las principales artistas que difundieron la danza española en nuestro siglo ocupa un lugar preeminente Antonia Mercé (1890-1936), “La Argentina”, que en 1928 creó unos Bailes españoles, al estilo de los Ballets rusos de Diaghilev, revelando a todo el mundo las posibilidades de la música clásica española para el baile teatral. Adaptó obras de Albéniz, Granados, Falla, Turina, Halffter, con llamativos decorados y vestuarios, llegando así a crear el ballet

³²⁵STRAVINSKY, Igor: “Españoles en los Ballets Russes”, *ESPAÑA Y LOS BALLETS RUSSES*

español del siglo XX. Así, el nombre de “La Argentina” aparece frecuentemente en las páginas de la bibliografía sobre la música española del siglo XX, relacionado con la representación de obras de los compositores españoles más significativos, como *El Amor Brujo* (1925 y 1928) de Manuel de Falla³²⁶, *Sonatina* (1928) de Ernesto Halffter³²⁷, *Juerga* (1929) de Julián Bautista³²⁸ y *El Contrabandista* (1934) de Oscar Esplá³²⁹, todas ellas en París.

Con sus giras triunfales proporcionó al público de todo el mundo la oportunidad de escuchar música española “hasta entonces raramente oída fuera de España, si es que lo había sido alguna vez, y desde luego nunca en el teatro”³³⁰. La temporada del Teatro de la Ópera de París o de la Ópera Cómica nunca estuvo completa sin una temporada de ballet español a cargo de “La Argentina”. Ya en el siglo pasado Fanny Elssler, conocida también como “La Argentina”, había rendido sus servicios a la causa del ballet español en el Teatro de la Ópera de París, con lo que el baile teatral español parece renacer periódicamente en el extranjero con un fervor rayano en la manía³³¹. También otras figuras contribuyeron a difundir una imagen de España en otros países a través del baile, con igual o mayor éxito que “La Argentina”, entre ellas podemos nombrar a Ercarnación López, “La Argentinita”³³², Vicente Escudero y Pastora Imperio³³³.

³²⁶Véase DEMARQUEZ, Susanne: *Manuel de Falla*. Barcelona, Lábora, 1968, 85; CHASE, Gilbert: *The Music of Spain*. New York, Dover Publications, 1959, 189; SUBIRÁ, José: *Historia de la música española e hispanoamericana*. Barcelona, Salvat, 1953, 801.

³²⁷CHASE, Gilbert: *The Music of*, 201.

³²⁸CHASE, Gilbert: *The Music of...*, 204 y FERNÁNDEZ CID, Antonio: *La música española en el siglo XX*. Madrid, Fundación Juan March, 1973, 70.

³²⁹CHASE, Gilbert: *The Music of...*, 175 y MARCO, Tomás: *Historia de la música española. 6. siglo XX*. Madrid, Alianza, 1983, 63.

³³⁰IVANOVA, Anna: *El alma española y el baile*. Madrid, Editora Nacional, 1972, 28.

³³¹Está aún por estudiar el interés por España en el contexto internacional a través del baile español se prolonga hasta la actualidad con el éxito internacional de las compañías de Joaquín Cortés, Antonio Canales y otros.

³³²Sobre “La Argentinita” y su influencia en la consolidación del baile andaluz dentro y fuera de España, véanse los siguientes artículos, publicados con motivo de la reposición del *Amor Brujo* en Madrid en Junio de 1933: RIVAS CHERIFF, Cipriano: “Ascensión de la Argentinita”, *El Sol*, Madrid, 26-XI-1932; BERGAMÍN, José: “El arte poético de bailar: La Argentinita”, *Heraldo de Madrid*, Mayo 1933; SASSONE, Felipe: “Un milagro de arte”, *A-B-C*, Junio 1933; PEMÁN, José María: “Las fuentes del Nilo”, *El Debate*, Junio 1933; SALAZAR, Adolfo: “El Amor Brujo Español. ‘El amor brujo’ bailado”, *El Sol*, Madrid, 16-6-33. Artículos reproducidos en: *La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca. 1915/1939*. Madrid, INAEM, 1986, 233-238.

³³³Sin duda, el éxito internacional del baile español y de sus figuras femeninas en las primeras décadas del siglo XX, propició que el tópico de la bailarina española fuera también difundido por la creciente industria cinematográfica. Así, el papel que interpreta Ava Gardner en *La Condesa descalza* (*The barefoot Countess*), de Joseph L. Mankiewicz (1954), refleja muy claramente los valores ancestrales que son atribuidos a los españoles fuera de España: orgullo, irracionalidad, pasión, etc. Está aún por estudiar este estereotipo en el cine de los años cincuenta y sesenta, que tanta influencia ha debido tener en la creación de una imagen de España colmada de tópicos ya en la segunda mitad del siglo XX.

En la presentación la *Argentina et sa Troupe de Ballets Espagnols* en la Opéra-Comique de París en Junio de 1928, Cipriano Rivas Cherif³³⁴ nos ofrece una imagen de la danza española caracterizada por su ancestralidad y andalucismo, en consonancia con la que aparecía en los libros de viajes del siglo anterior³³⁵. Compara la tradición social y religiosa de la danza española con la importancia que tenía en Grecia y Egipto, y sitúa el origen de los ballets romanos en la colonia del Imperio que había en Cádiz. Para Rivas Cheriff, la danza española adquiere su forma definitiva en el siglo pasado, fijando sus rasgos regionales más característicos, los andaluces, y hasta nuestros días no alcanza su perfección artística, con la Argentina, “bailaora” que conjuga la pasión y la técnica. Relaciona el ascenso de la Argentina con el éxito más generalizado de la escuela musical española contemporánea: Pedrell, Albéniz, Granados, Falla, Turina, Esplá, Halffter, Nin y otros. Esta comparación entre el auge de la danza y la renovada escuela musical española, la encontramos también en la obra de Adolfo Salazar sobre la danza y el ballet, que tiene el interés de la contemporaneidad a los hechos que relata. Salazar señala un proceso de depuración y sintetización estilística de la danza española por parte de los bailarines jóvenes, semejante al de los compositores más recientes siguiendo los postulados de Falla, que combinaba también tendencias europeas con las locales³³⁶.

Si el ballet fue uno de los géneros más poderosos para la difusión de la música española, también hubo una serie de intérpretes nacionales y extranjeros que dieron a conocer el repertorio español por todo el mundo. Así, la fascinación que sentía Artur Rubinstein (1887-1982) por España³³⁷, le llevó a convertirse en uno de los más llamativos intérpretes de música española. Entre sus primeros contactos con nuestra música, el pianista polaco recuerda, muy significativamente, *La Paloma*, de Sebastián Iradier, y años más tarde *Iberia* de Albéniz. En 1913 da su primer recital en Londres, incluyendo en el programa “Navarra”, de Albéniz, y allí entra en contacto con destacados músicos españoles,

³³⁴RIVAS CHERIFF, Cipriano: “Les Ballets Espagnols de La Argentina”, *La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca. 1915/1939*. Madrid, INAEM, 1986, 231-232..

³³⁵Véase DAVILLIER, Charles / DORÉ, Gustave: “Capítulo XX: Danzas Españolas”, *Viaje por España*, Vol.I. Madrid, Anjana Ediciones, 1982, 465-535.

³³⁶SALAZAR, Adolfo: *La Danza y el Ballet*. México, Fondo de Cultura Económica, 1949, 233-234

³³⁷Véase RUBINSTEIN Y ESPAÑA. Catálogo de la Exposición homenaje a Arturo Rubinstein organizada por el IX Concurso Internacional de Piano Paloma O’Shea bajo el patrocinio de la Fundación Isaac Albéniz. Santander, 1987.

como Fernández Arbós y Agustín Rubio. Actúa por primera vez en España en 1915 en el gran casino de San Sebastián, y a partir de ahí comienza una intensa carrera como concertista en nuestro país y en todo el mundo, según confiesa él mismo. En 1916 asiste a una representación de *El Amor brujo* en la primera versión para grupo instrumental reducido. Pastora Imperio bailó la “danza del fin del día” acompañada al piano por su autor, Manuel de Falla. Esta danza, que se titularía después la “Danza del Fuego”, impresionó vivamente a Rubinstein, que pidió a Falla que le autorizase a realizar una transcripción, en la que introdujo variantes convirtiéndola en una pieza “de bravura” que le dió inmensa fama en todo el mundo. En Madrid participa del efervescente ambiente musical con Falla, Stravinsky, Picasso y los Ballets rusos. En 1917 entra en contacto con la familia de Albéniz e interpreta en abril de ese mismo año la Suite Iberia completa. En 1920 estrena en Nueva York la Fantasía Bética, encargada a Falla por el pianista. En 1922 la interpreta en Londres, en París, y hasta 1923 no la toca en España.

En estos años de juventud es cuando incorpora a su repertorio obras significativas de la música española, que ocupan un lugar privilegiado en los gustos del pianista y le proporcionan grandes éxitos, como él mismo reconoce³³⁸. Su repertorio español, que incluía obras de Albéniz, Granados, Falla, Mompou y E. Halffter, resulta una valiosa selección de la “moderna” música española y contribuiría poderosamente, en manos del genial pianista, a difundir una imagen de España y de la música española por todo el mundo. Además, las interpretaciones de Rubinstein supusieron también una carta de recomendación de la música española al público internacional y originaron, como explicamos a continuación al tratar a Carlos Chávez, un gran interés por ella en compositores, intérpretes y ballets de numerosos países.

Además de bailarinas e intérpretes instrumentales, algunos compositores realizaron una importante labor en favor de la música española en el contexto internacional. Así, en México, Carlos Chávez (1899-1978) se convirtió en un auténtico defensor y difusor de la música española. En una conferencia refiere cómo llegó la música de Falla a México en 1919 cuando Arthur Rubinstein, un nombre completamente desconocido allí, ofreció una serie de recitales en el Teatro Arbeau en los que incluyó obras de Albéniz, entre ellas Navarra, que eran “una verdadera expresión de fuego, ardor y pasión”, y la “Danza ritual del fuego” de *El amor brujo* de Falla, “que estaba en primer lugar en la lista de los éxitos

³³⁸MANFREDI, Juan Luis: “Entrevista a Arturo Rubinstein”, *ABC*, Sevilla, 14.12.1968.(Citado en *RUBINSTEIN Y ESPAÑA*. Catálogo de la Exposición homenaje a Arturo Rubinstein organizada por el IX Concurso Internacional de Piano Paloma O’Shea bajo el patrocinio de la Fundación Isaac Albéniz. Santander, 1987, 121.)

ibéricos del gran pianista”.

En los años siguientes nada supo de Manuel de Falla hasta que en una visita a Paul Dukas en París, en 1922, éste le aconseja seguir el ejemplo de las Siete canciones populares de Falla, a las que considera “un modelo de lo que hacer con la música nacional del país...”³³⁹. Esta conferencia de Chávez explica detenidamente la introducción de la música de Falla en México, sobre todo a través de la Orquesta Sinfónica de México que dirigió durante más de veinte temporadas a partir de 1928, dando a conocer todas las obras principales del músico español. La Suite de El amor brujo y las danzas de El sombrero de tres picos fueron las obras más interpretadas y, probablemente, de mayor aceptación por parte del público de entre la obra de Falla. Aunque Chávez se vió más influenciado a nivel compositivo por otras obras como las Siete canciones populares y el Concerto, obras que sintetizan la concepción que el compositor mexicano tiene de Falla:

“La importancia de Falla radica en dos hechos fundamentales: supo encontrar las esencias populares y pudo evolucionar en el curso del desarrollo de su obra. Así, pasó del nacionalismo crudo de sus primeras obras, al nacionalismo filtrado de *El retablo de Maese Pedro* y el *Concerto para clavicémbalo*. Aprendió y se dejó influir por corrientes importantes de su época: ¡Debussy por supuesto! También las tendencias simplificadoras de Satie deben haber tenido algún efecto; y sin duda el neoclasicismo stravinskiano o *retour à Bach*, convertido en *retour à Scarlatti*.”³⁴⁰

Aunque a nivel compositivo Chávez valore más las obras de Falla influidas por el neoclasicismo, *El amor brujo* y *El Sombrero*, de componente popular más explícito, se difunden en mayor medida. En realidad, los ejemplos de difusión de la música española que hemos estudiado, con su selección del repertorio, insisten en los elementos asociados a la imagen musical de España en los siglos anteriores (antigua tradición musical, riqueza de la música popular, exotismo, etc.), y se sitúan al margen de los intentos de modernización de la música española *en* España. Así, en las primeras décadas del siglo XX la música española va a experimentar una difusión condicionada y selectiva, que insiste en

³³⁹CHÁVEZ, Carlos: “Falla en México”, conferencia leída el 23 de Julio de 1970. Mexico City, Editorial del Colegio Nacional. (Citado en PARKER, Robert: “A Falla Champion in México: Carlos Chávez”, *RM*, XIX (1996), nº1-2, 227-237.)

³⁴⁰CHÁVEZ, Carlos: “Falla en México”, 17. (Citado en PARKER, Robert: “A Falla Champion...”, 237).

los tópicos conformados por la poderosa imagen romántica de España y se disocia completamente de la inquietud renovadora de nuestros músicos más significativos.

II.4.4 . La Generación del 27.

Durante las décadas de 1920 y 1930 se realiza en España un intenso proyecto de reavivar la cultura musical del país, que tiene como consecuencia inmediata el gran estímulo que recibe la creación musical, que se sitúa en sincronía con la vanguardia europea, y la presencia de la música española en Europa. Este auge de la composición en España está protagonizado por una serie de músicos que conforman la denominada Generación del 27³⁴¹, fundamentalmente constituida por el Grupo de Madrid, Ernesto y Rodolfo Halffter, Gustavo Pittaluga, Rosita García Ascot, Salvador Bacarisse, Julián Bautista, Fernando Remacha y Juan José Mantecón y por el Grupo Catalán o de los cinco, conformado por Robert Gerhard, Baltasar Samper, Manuel Blancafort, Ricardo Lamote de Grignon, Eduardo Toldrá y Federico Mompou.

En torno a 1930 se presentan los grupos de Madrid y Barcelona y se inicia la relación con ese foro cultural que será la Residencia de Estudiantes³⁴². En 1931, la llegada de la República crea el marco político necesario para ejecutar los proyectos de esta joven generación, que caerán en crisis con el cambio de gobierno en 1933 hasta que en 1936, otra vez con la República, se vuelven a intentar llevar a cabo. Manuel de Falla fue uno de los grandes sostenedores de este proyecto desde su magisterio y sus obras, introduciendo las tres estéticas que definen a la Generación del 27, Nacionalismo vanguardista, Impresionismo y Neoclasicismo. Adolfo Salazar alienta este proyecto desde su labor crítica, defendiendo la nueva música de Falla, Debussy, Stravinsky y Ravel, transmitiendo todo lo que sucedía en la música europea y provocando el auge crítico y cultural que se da en torno a la música en ese momento. También sus artículos fueron la puerta abierta a la música española en Europa, al traducirse en varias revistas musicales francesas, inglesas, alemanas y americanas.

París es el símbolo de esta nueva música, de la actitud antirromántica, lugar de peregrinación de casi todos los músicos del grupo de Madrid y algunos

³⁴¹CASARES RODICIO, Emilio: "Música y Músicos de la Generación del 27", *La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca. 1915/1939*. Madrid, INAEM, 1986, 20-34.

³⁴²Véase PERSIA, Jorge de: "La música en la Residencia de Estudiantes", *La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca. 1915/1939*, 47-63.

del grupo catalán, la vía de llegada de nuevas influencias e ilustres personajes, como Stravinsky. Esta interconexión motiva la aparición de numerosos hispanistas franceses, como Aubry, Rolland Manuel, Prounières, Henri Collet y de un intérprete español, Ricardo Viñes, como defensor de la nueva música francesa.

Con la Guerra Civil, España saltó a las páginas de los periódicos internacionales y también sus músicos. Después de la contienda, casi todos los miembros de esta generación partieron hacia el exilio. Julián Bautista, Gustavo Pittaluga y Jaime Pahissa a Argentina; Adolfo Salazar, Rodolfo Halffter, Rosa García Ascot y Jesús Bal y Gay a México; Vicente Salas Viu a Chile; Salvador Bacarisse a Francia y Robert Gerhard a Inglaterra.

Algunos de estos maestros en el exilio realizaron importantes contribuciones a la historia de la música española, siguiendo las enseñanzas de Falla sobre la importancia de las fuentes españolas (música popular, fuentes literarias, música española del siglo XVIII) y estrenando sus obras en los distintos países donde residían. Como hemos referido al tratar la figura de Manuel Infante, también los músicos españoles en el exilio se veían obligados por las circunstancias a acentuar los rasgos hispánicos de su música. Así, Robert Gerhard llega a Cambridge en junio de 1939 y apenas transcurridos tres meses se declaraba la Segunda Guerra Mundial. Según Homs, para abrirse paso en Inglaterra durante aquellos años, Gerhard tuvo que acentuar el carácter hispánico de su música y colaborar en espacios radiofónicos en castellano dedicados especialmente a Suramérica con títulos como ‘Granados’, ‘Albéniz’, ‘Chopin y George Sand en Mallorca’, ‘Un imaginario encuentro entre dos Fígaros’, etc. También le encargaron fantasías sobre zarzuelas de Barbieri, Chapí y Caballero, y canciones que firmaba con el pseudónimo ‘Joan de Serrallonga’, nombre de un mítico bandolero catalán del siglo XVII³⁴³. En todas sus obras de este período Homs señala como característica esencial la persistencia del acento étnico en las estructuras melódicas y rítmicas, incluyendo en la mayoría de ellas citas y evocaciones de música popular hispánica.

Existe, por tanto, un marcado contraste entre el ambiente intensamente renovador que dejaron los músicos al exiliarse, y la “demanda de hispanismo” que experimentaron algunos de ellos en sus países de residencia. Si en la década de los treinta aún persistía un estereotipo de la música española fuera de España, indudablemente, éste se reafirmó al dispersarse en España la generación que

³⁴³HOMS, Joaquín: “Robert Gerhard”, *La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca. 1915/1939*. Madrid, INAEM, 1986, 125-138.

propugnaba la renovación musical. Tras la Guerra Civil, el cierre de nuestras fronteras a Europa y la insistencia del régimen franquista en la tradición y el tópico, no harán más que consolidar una imagen de la música nacional intensamente folklorizada y conservadora.

II.4.5. Estudios extranjeros sobre la música española.

Indudablemente, la imagen de la música española en otros países se ha ido configurando, fundamentalmente, por medio de intérpretes, compositores, obras literarias y musicales, con distinta proyección social, según el contexto en el que se desenvuelven. No obstante, los estudios sobre música española realizados por autores extranjeros o publicados fuera de España, también contribuyen a difundir una imagen de la música española en el contexto internacional. En este sentido es necesario reseñar que en las primeras décadas de nuestro siglo ha experimentado un gran aumento el número de investigadores extranjeros que se han interesado por la historia de la música española en general o por algunos aspectos concretos, entre ellos Henri Collet, Jean Aubry, John Brandle Trend, Gilbert Chase y Ann Livermore.

Más recientemente, aparte de las obras generales sobre la música española, encontramos un interés por temas españoles específicos en la musicología extranjera, que indudablemente aportan una visión muy significativa para el tema que tratamos. Por un lado, podemos constatar una continua presencia de artículos sobre música española en revistas musicológicas extranjeras³⁴⁴ tanto de autores españoles como de otros países que, probablemente, contribuyen al conocimiento, valoración y recepción de la música española fuera de España. En el campo de la investigación, se ha registrado en los últimos años un significativo incremento de estudios sobre la música española realizados por extranjeros³⁴⁵. En el caso de Francia³⁴⁶, podemos observar que los temas tratados presentan una cierta uniformidad en torno a unos pocos aspectos de nuestra música, más conocidos en

³⁴⁴Véanse CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino: “Artículos sobre música española en revistas musicológicas extranjeras (I)” *RM*, X (1987), nº1, 271-273 y “Artículos sobre música española en revistas musicológicas extranjeras (II)” *RM*, XII (1989), nº1, 271-275.

³⁴⁵Véanse BRITO, Manuel Carlos de: “Bibliografía de tesis norteamericanas relacionadas con la música ibérica” *RM*, VIII (1985), nº1, 171-178. y STEVENSON, Robert: “Recent Contributions to Iberian Musical Scholarship in the United States”, *RM*, XIII (1990), nº3, 625-652.

³⁴⁶NAGORE FERRER, María: “Tesis y Memorias Francesas relativas a la música española”, *RM*, XIV (1991), nº3, 693-701.

el exterior: Música española del Renacimiento, especialmente instrumental, con varios estudios sobre la vihuela y los vihuelistas, el órgano, o formas musicales como el tiento o la variación; Influencia de España y los músicos españoles en la música francesa de finales del siglo XIX y principios del XX. Encontramos así estudios sobre el hispanismo musical francés y los elementos hispánicos en compositores franceses como Debussy o Ravel, sobre Albéniz, Falla, Sor y Aguado; Importancia de la música popular en la imagen de la música española fuera de España se refleja en trabajos dedicados a distintos aspectos de la zarzuela y el folklore, sobre todo el folklore andaluz; Figuras individuales de la época contemporánea como Pujol, Mompou, Usandizaga y, más actuales, Luis de Pablo y Cristóbal Halffter; También se dedican varios trabajos a la época medieval, la mayor parte a la música árabe y su relación con España.

En el caso de Francia, país muy significativo para el tema que tratamos, el incremento de estudios sobre la música española revela la insistencia en ciertos temas (Renacimiento, hispanismo, folklore andaluz, música árabe) representativos de la música española fuera de España. Es decir, probablemente, incluso en el campo de la investigación musicológica siguen teniendo peso los tópicos asociados a España durante siglos, que parecen condicionar la elección de los temas más tratados por las recientes investigaciones francesas. Será necesario estudiar el contenido de estos trabajos para determinar la influencia de los estereotipos asociados a la música española en el enfoque y las conclusiones de la reciente investigación musicológica.

III. La influencia del nacionalismo musical español en la creación de la imagen de la música española

El estudio de la creación y presencia de la música española en otros países, está íntimamente relacionado con el concepto de nacionalismo musical que se va fraguando en España desde el siglo XVIII. La conformación de un substrato ideológico nacionalista determina hasta cierto punto la imagen de la música española que se proyecta hacia el exterior en cada época y, en algunos momentos, también el propio concepto de nacionalismo musical en España se ve influido por ese estereotipo de la música española fundamentalmente europeo.

Así, lejos de realizar en este epígrafe un tratamiento globalizador y esencialista del nacionalismo musical español, pretendemos poner de manifiesto las complejas interacciones entre los más diversos planteamientos nacionalistas y las influencias o amenazas foráneas, que van a condicionar la proyección exterior de la música española.

III.1. El siglo XVIII

La imposición de límites al estudio de la aparición de un carácter nacional en la música española resulta poco efectiva. Louise K. Stein³⁴⁷, al estudiar la música teatral española del siglo XVII, señala la existencia de una música nacional que se manifiesta en la inclusión de textos populares y materiales musicales de tradición oral en el repertorio de las canciones teatrales. Stein atribuye a la debilidad del reinado de Felipe III la escasa conexión con Europa y, en consecuencia, el desarrollo de unas características propias del barroco musical en España. Con Felipe IV, la revitalización del patronazgo cortesano trajo consigo la implatación de formas, ideas y estilos foráneos. También Salazar señala la entrada de los Borbones como el hecho que marca la introducción de corrientes extranjerizantes. Predomina, por tanto, el espíritu tradicional hasta que la entrada de los Borbones propicia el intercambio con “las novedades sociales y culturales introducidas por la nueva monarquía”³⁴⁸. Así, se valora lo extranjero por encima de lo nacional, que queda como algo pintoresco, denunciado por los espíritus liberales, que comprueban que el tradicionalismo literario y artístico va

³⁴⁷STEIN, Louise K.: *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*. Oxford, Clarendon Press, 1993, 5 sq.

³⁴⁸SALAZAR, Adolfo: *El Siglo Romántico*. Madrid, J.M. Yagües, 1936, 77.

frecuentemente unido a criterios políticos conservadores, de peligrosa recalcitrancia. Esta interpretación de la música española del siglo XVIII, condicionada por el debate en torno a la oposición polémica de la «tradición nacional» (*estilo español*) frente a lo «extranjero», “ha sido el eje central de las distintas historias de la música teatral hispana”³⁴⁹, y actualmente se halla en proceso de revisión.

Sin embargo, el estudio de un género íntimamente ligado al teatro, la canción lírica, hace necesario referirse a la presencia de cierta inquietud *nacionalista* paralela al auge de la tonadilla y el sainete, que comienza a gestarse a finales del siglo XVIII. Celsa Alonso³⁵⁰ define este nacionalismo, en primera instancia, precisamente por el rechazo de lo extranjero (ópera y baile franceses, ópera italiana, etc.) que se refleja en numerosos textos que ensalzan los *aires nacionales*, la ópera en castellano y la tonadilla escénica.

Como señala Martín Moreno, la interpretación ideológica del siglo XVIII español se halla presidida por una doble concepción³⁵¹. La primera, expuesta por Marcelino Menéndez y Pelayo en su *Historia de los Heterodoxos Españoles* es que la Ilustración y el pensamiento liberal moderno corrompieron la “tradición española” del Antiguo Régimen. En la segunda interpretación, de Jean Sarrailh³⁵² y Richard Herr³⁵³, se demuestra que el movimiento español de la Ilustración es una respuesta a los problemas de España, que participa del conflicto europeo entre el Antiguo Régimen y la sociedad moderna, con las consiguientes polémicas culturales y políticas. Esta última visión parece reafirmarse si tenemos en cuenta que los autores considerados por Menéndez Pelayo como los grandes defensores de la tradición española no tienen el menor contacto con la España de los siglos XVI y XVII³⁵⁴.

³⁴⁹CARRERAS, Juan José: “Entre la zarzuela y la ópera de corte: representaciones cortesanas en el Buen Retiro entre 1720 y 1724”. En: Kleinertz, Rainer: *Teatro y Música en España (siglo XVIII)*. Kassel - Berlin, Edition Reichenberger, 1996, 49-77.

³⁵⁰ALONSO, Celsa: *La Canción Lírica Española en el siglo XIX*. Madrid, ICCMU, 1998, 19.

³⁵¹MARTÍN MORENO, Antonio: *El Padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España*. Orense, Instituto de Estudios Orensanos “Padre Feijoo”, 197, 28-29.

³⁵²SARRAILH, Jean: *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*. Madrid, Alianza, 1985.

³⁵³HERR, Richard: *España y la Revolución del siglo XVIII*. Madrid, Aguilar, 1964.

³⁵⁴HERRERO, Javier: *Los orígenes del pensamiento reaccionario español*. Madrid, Edicusa, 1971.

III.1.1. Primeras formulaciones de Nacionalismo musical

Musicalmente el período se define por el debate entre los defensores del nuevo estilo italiano y los partidarios de la tradición polifónico-contrapuntística, debate que tiene como consecuencia inmediata las continuas formulaciones teóricas en defensa de la música española que se convierten en los primeros documentos de la tesis nacionalista. Ante la invasión musical italiana, Benito Jerónimo Feijoo (1676-1764) se muestra como defensor de la “antigua seriedad española” en su famoso discurso *Música de los Templos* (1726), a pesar del favor real de que gozaban los músicos italianos. “Este fue el principal motivo por el que Menéndez y Pelayo y Pedrell, empeñados en un nacionalismo musical, admirasen tanto el discurso del benedictino”³⁵⁵. Estas primeras formulaciones ideológicas de nacionalismo musical adquieren un gran interés para el tema que estudiamos, pues reponen explícitamente a la “invasión” estilística extranjera con la reafirmación de la tradición española, que posteriormente adquirirá otras connotaciones, como el interés por el folklore. Así, el Marqués de Ureña defiende la identificación de los estilos nacionales con el “gusto” y el “genio” de cada país, en la famosa afirmación de sus *Reflexiones sobre la Arquitectura, Ornato y Música del Templo* (1785):

“...otros critican las piezas porque se resienten del gusto nacional, como si todas las naciones no tuvieran licencia de cantar en el modo que mejor las acomode. Las Naciones se retratan a sí mismas en las obras artísticas y cada una por su mérito y sus gracias. Hable enhorabuena en Música el inglés, hable el italiano, hable el alemán y hable el francés como mejor cuadre al gusto y genio de su país”³⁵⁶.

Tomando la exhortación de Ureña casi en sentido literal, muy pronto van a aparecer reivindicaciones en favor de la introducción del idioma castellano en la ópera, como ensayo en nuestro idioma de la “grande Opera seria italiana”. En este sentido se pronuncia José Lidón (1748-1827) en la *Advertencia* que encabeza el libreto del Drama heroico *Glaura y Cariolano* (1792), compuesto “con el objeto de demostrar que nuestra Lengua es capaz de las modulaciones de la Música, y que podemos aspirar á formar con el tiempo un Teatro Lírico, imitando á los Italianos, como han procurado hacerlo los Franceses, no obstante que su lenguaje

³⁵⁵MARTÍN MORENO, Antonio: *El Padre Feijoo...*, 143.

³⁵⁶Citado en: MARTÍN MORENO, Antonio: *El Padre Feijoo...*, 335. Señala la hipótesis de León Tello de que “éste es el texto que tanto Menéndez y Pelayo como Pedrell pusieron en boca de Eximeno atribuyendo a éste el axioma de un nacionalismo musical que no aparece reflejado por ninguna parte en su obra”.

no es tan numeroso ni armonioso como el nuestro”³⁵⁷. Como señala García Fraile, esta reivindicación a favor del idioma castellano, tan rico y armonioso como pueda ser el italiano, como lenguaje apto para ser utilizado en el teatro lírico, es el planteamiento de base de la obra, compartido por “varias personas amantes y protectoras de las buenas Artes”. Esta *Advertencia* se convierte, por tanto, en un auténtico *Manifiesto por la creación del teatro lírico español* y, con la realización de una obra musical llevada al escenario con esos planteamientos, hace que Lidón sea el primer compositor que ha formulado -en el siglo XVIII- esta honda aspiración de todos los compositores españoles del siglo XIX.

III.1.2. La tonadilla y el majismo.

A finales del siglo XVIII, la reivindicación de un estilo nacional adquiere cierto fundamento popularista, ilustrado en la tonadilla y, más ampliamente, en el majismo. En 1790, Blas de Laserna (1751-1816), compositor de tonadillas de gran éxito, afirma Mitjana, “dirigió al Corregidor de Madrid una petición de apoyo y protección del municipio madrileño, a fin de fundar una escuela para la enseñanza del canto según las tradiciones nacionales y las tonadillas, en una palabra algo así como un conservatorio de música española”³⁵⁸. Al tratar al ilustre tonadillero, Mitjana, con su fervor nacionalista, apunta que la fundación de un conservatorio para mantener las tradiciones nacionales habría impedido la decadencia de la música española y habría contribuido a la creación de un drama lírico nacional.

Estas reivindicaciones de Laserna, posteriormente serán retomadas intensamente ideologizadas por Juan Antonio Isa Zamácola (1756-1826), “Don Preciso”, que formula conscientemente los principios del nacionalismo musical y aborda su puesta en práctica, convirtiéndose en un auténtico folclorista del siglo XVIII. En sus escritos ridiculiza los ornamentos de la tradición italiana que desnaturalizaban las canciones populares, ensalzando, exageradamente según Mitjana, el valor artístico de la tonadilla. El desarrollo de este género fue interrumpido por la guerra de la Independencia, perdiéndose así la única manifestación realmente original de la música española. Esta afirmación de manifestación original de la música española, la apoya Mitjana en la continuación de las antiguas tradiciones -que remonta al siglo XV- de fundamentarse de una u

³⁵⁷GARCÍA FRAILE, Dámaso: “Un drama heroico en verso castellano: «Glaura y Cariolano» de Joseph Lidón, representado en Madrid, en el tercer centenario del descubrimiento de América”. En: KLEINERTZ, Rainer: *Teatro y Música en España (siglo XVIII)*. Kassel - Berlin, Edition Reichenberger, 1996, 145-176.

³⁵⁸MITJANA, Rafael: *Historia de la música en España*. Madrid, Centro de Documentación Musical, 1993 (1920), 354 y ss.

otra manera en el canto popular. Así, señala los valores de la tonadilla como manifestación del *espíritu nacional*, que tiene como materia prima danzas regionales y exóticas -de las dos Américas- transformadas en arte y ennoblecidas por los compositores, y devueltas posteriormente al pueblo creador de esas canciones y danzas³⁵⁹. Esta interpretación de la tonadilla recoge la teoría romántica de la identificación del “espíritu del pueblo” con lo *nacional*, que se fundamenta en la utilización de la música popular y la necesidad de intervención del compositor para elevar esta manifestación a la categoría de arte.

Paralelamente a esta “consagración nacional” de la tonadilla, a nivel social se desarrolla a finales de siglo una reivindicación de lo popular y lo tradicional frente a lo extranjerizante. Era el *majismo* de una clase media que odia todo lo extranjero y opta por una vuelta a los estilos y costumbres tradicionales. Este majismo llamaba poderosamente la atención de los viajeros de otros países, de ahí que se extendiera a las clases refinadas, que abandonaron las malas imitaciones de las costumbres extranjeras. El interés por lo popular pudo estar relacionado con los ideales de “naturalidad” y “simplicidad” que exaltaba la Ilustración. Los fandangos, boleros, seguidillas y tiranas, desbancan paulatinamente a los minuetos y contradanzas, debido a la fuerza de la tonadilla escénica, que recupera de nuevo los bailes populares españoles e incorpora otros nuevos, acompañados por guitarras, bandurrias, castañuelas, propios de las tonadillas, de los sainetes de don Ramón de la Cruz y de las fiestas populares inmortalizadas por Goya³⁶⁰. La tonadilla se convierte así en reflejo de la realidad de las clases bajas de finales del setecientos, identificadas con el majo, un personaje caracterizado socialmente por su comportamiento, la desvergüenza y bravuconería, y por su extracción social. Recientemente, se ha interpretado la tonadilla como una manifestación de la “xenofobia antifrancesa” como consecuencia del afrancesamiento de las clases pudientes, de la repercusión de las críticas extranjeras y de una profunda transformación social que se ha venido produciendo con la nueva dinastía y la apertura hacia Europa. “Que el mundo, los personajes y sus actitudes presentados por la tonadilla pudieron influir como modelos en su sociedad, así como el lenguaje en ellos utilizados, no cabe duda. Pero tampoco cabe ninguna duda sobre la influencia que el mundo, la realidad, tuvo en la formación de estas tonadillas. El propio Samaniego atribuye a éstas y a los sainetes una gran importancia en la

³⁵⁹MITJANA, Rafael: *Historia de la...*, 359.

³⁶⁰Véase MARTÍN MORENO, Antonio: *Historia de la música española. 6. El siglo XVIII*. Madrid, Alianza, 1983, 306 y ss.

aceptación del majismo por la nobleza española”³⁶¹.

A principios del siglo XIX aún perviven estas actitudes en la obra de “el último tonadillero”, Manuel García (1775-1832). En el nº7 de *El Poeta Calculista* (1804) incluye un aria con el siguiente texto:

“En mi comedia juntamente
un currutaco he de poner.
Que baile y diga a su querida:
‘Mademoiselle a votre pie’.”³⁶²

Esta crítica a los *afrancesados* va acompañada de una sencilla melodía que caricaturiza la contradanza francesa, baile muy ridiculizado por los defensores de la música española, entre ellos “Don Preciso”, autor de tres sátiras sobre el tema de los “currutacos”³⁶³. En las primeras décadas del siglo XX, todo este ambiente del majismo y la tonadilla proporcionó los elementos de inspiración esenciales para la música de Enrique Granados. Así, la revitalización que experimentan a través de sus obras, particularmente en Goyescas, los convierte en componentes fundamentales de la imagen de la música española fuera de España a principios de siglo, coincidiendo con la admiración que despertaba la pintura de Goya, especialmente en Francia. Esta revitalización coincide también con la reivindicación de la tonadilla como verdadera manifestación del espíritu nacional por parte de la historiografía.

³⁶¹REAL, César / ALCALDE, Luis: “La tonadilla: un capítulo de la historia del espectáculo del siglo XVIII”, en KLEINERTZ, Rainer (ed.): *Teatro y Música en España (siglo XVIII)*. Kassel - Berlin, Edition Reichenberger, 1996, 125-144.

³⁶²RADOMSKI, James: *The Life and Works of Manuel del Pópulo Vicente García (1775-1832): Italian, French, and Spanish Opera in Early Nineteenth-Century Romanticism*. Michigan, UMI, 1995, II, 667.

³⁶³*La ciencia currutaca o El ceremonial de currutacos, Elementos de la ciencia contradanzaria* (Madrid, 1795) y “Señoritas de nuevo cuño y las contradanzas” (Diario de Madrid, 14 y 15/V/1795). (Citado en RADOMSKI, James: *The Life and...*, II, 667)

III.2. El siglo XIX

Desde hace algunos años la historiografía musical española viene reivindicando la existencia de un movimiento romántico español con rasgos propios, entre los que se incluye “un más o menos consciente nacionalismo”³⁶⁴. Así, en una etapa inicial de nacionalismo romántico, que se manifiesta en las publicaciones musicales de los años treinta y cuarenta, Celsa Alonso percibe “un tímido folclorismo (en tanto que descubrimiento del potencial de los cantos populares), con un rechazo al italianismo operístico y al afrancesamiento en ciertos espacios musicales que van desde el salón al teatro”³⁶⁵. Pero además del rechazo a las “invasiones extranjeras”, esa conciencia de nacionalismo nació, en cierto modo, por influencia de las diversas corrientes de pensamiento de otros países y su valoración de la tradición cultural española:

“Si una parte de la literatura española fue una escuela de romanticismo para los escritores de Alemania y de Francia, es muy natural que esta literatura, en su conjunto, haya llenado una función semejante entre los españoles mismos. Sin embargo, España, no más que Francia, no se bastó a sí misma. Llegado el momento, tuvo necesidad de empaparse, gracias a las traducciones, en una abundante literatura sentimental antes de afirmar en voz alta que Calderón y la Edad Media contenían maravillas.”³⁶⁶

En el plano musical, esta idea de la toma de conciencia de la estética nacionalista, de la revalorización de la tradición española a través de las concepciones extranjeras, ha sido defendida por le Bordays:

“En lo que concierne a la toma de conciencia, hay que señalar otro aspecto, el choque de la vuelta a su propia imagen tal como aparece para los artistas extranjeros: una España mítica, realzada por los vivos colores de la estampa romántica -a veces se la llama ‘España de las panderetas’, ‘España de los tambores vascos’- ha logrado imponerse en Europa. Este retrato bastante superficial, aunque los clichés tengan también su parte de verdad, España lo contempla con una mezcla de irritación y complacencia, e incluso llega

³⁶⁴CASARES RODICIO, Emilio: “La música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales.”, *La música española en el siglo XIX*. Oviedo, Universidad, 1995, 18.

³⁶⁵ALONSO, Celsa: “La música española y el espíritu del 98”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 5, 1998, 87.

³⁶⁶CASTRO, Américo: “Introducción”, *Les Grands Romantiques Espagnols*. Paris, La Renaissance du livre. (Citado por SALAZAR, Adolfo: *El Siglo Romántico*. Madrid, J. M. Yagües, 1936, 73-74.)

a ingeniárselas (¿mimetismo o coquetería?) para parecersele. En el plano musical este contagio es muy neto. Las obras engendradas en sus permanencias por Glinka, Liszt, Gevaert, Louis-Moreau Gottschalk, el hispanismo de Rimsky Korsakov y la eclosión en Francia de un deslumbrante repertorio inspirado por España (*Sinfonía española*, de Lalo; *España*, de Chabrier, y, en 1875, *Carmen*...) no pasan sin repercusiones sobre la Península; la vuelta de la música española a las fuentes vivientes de su arte es, en una cierta medida, agudizada por la fascinación que, por otra parte, ejerce fuera de sus fronteras...”³⁶⁷

Así, la autora francesa señala la disparidad de reacciones que provoca la imagen de la música española que se forja en Europa, intuye la influencia directa de “las españoladas” y relaciona la búsqueda de las fuentes populares con la “fascinación” que ejerce lo *español* fuera de España. A pesar del sumo grado de generalización de estas observaciones, resulta interesante tratar las relaciones entre la imagen de España que se define en Europa, la “invasión de lo extranjero” que sufre nuestro panorama musical, y las diversas posturas que se registran en el siglo XIX, que se debaten entre el rechazo de toda invasión, la modernización y una reafirmación costumbrista de los valores tradicionales que se refleja también en la música.

III.2.1. El Romanticismo musical español

Salazar defiende que las primeras brisas del Romanticismo llegan de Alemania, pues ya desde comienzos de siglo se empieza a defender o atacar la tesis calderoniana de Schlegel. La inquieta situación política creaba una situación especial de ánimo que contribuía a excitar el deseo por conocer la literatura extranjera, preliminar del Romanticismo, movimiento que, según Salazar, tiene un largo período de gestación y eclosiona definitivamente en España en 1832, con la vuelta de los liberales desterrados³⁶⁸. Así, de nuevo aparecen factores externos, como la influencia de la literatura extranjera y la entrada de los exiliados procedentes de Francia, como configuradores de las corrientes estéticas imperantes en nuestro país.

Con respecto a la música, en los inicios del siglo, la convulsiva situación

³⁶⁷BORDAYS, Christiane le: *La música española*. Madrid, EDAF, 1978, 102.

³⁶⁸SALAZAR, Adolfo: *El Siglo Romántico*, 77.

social determina la actividad musical. El músico es consciente de la época de barbarie que vive, arruinado moral y humanamente por la invasión francesa, y obligado, en muchos de los casos, a abandonar España. De ahí que las relaciones entre música y sociedad se movieran en un estado de crisis, sobre todo en los inicios del siglo, que se refleja en las carencias estructurales, educacionales y de consideración social para la música. Como señala Casares, “esta situación no era el mejor caldo de cultivo para el arte musical y con ella no podía nacer un romanticismo específicamente español, fuerte; por ello penetra de la mano de los hombres que en Francia e Inglaterra se pudieron formar en él”³⁶⁹. Así, el espíritu del romanticismo musical llega a España con retraso y marcado por la dialéctica entre lo europeo y la tradición española. En este sentido, ya Adolfo Salazar afirmaba la connivencia existente entre los criterios conservadores y la conciencia nacional, dando lugar a un romanticismo musical eminentemente historicista:

“Por un lado hay un deseo de avance, de europeización, porque el siglo del progreso es internacional, incorporativo. Por otra parte se vuelve la vista atrás a nuestra historia, que se siente ser “tan española”. Puede decirse que el Romanticismo español avanza dos pasos y retrocede uno. En resumen, avanza, mas con una pérdida de energía que explica su retraso sincrónicamente con los demás países”³⁷⁰.

Este debate entre europeización y tradicionalismo conlleva una visión negativa de la situación musical española, que acompañará a los músicos y pensadores durante casi todo el siglo. Probablemente, esta ausencia de definición del panorama musical español, fue aprovechada en Europa para consolidar una imagen tópica de la música española, que se alejaba definitivamente de la realidad musical del país. Sin embargo, paralelamente aparece un espíritu reformista de la mano de fuertes personalidades musicales, junto a un destacado asociacionismo y un aumento de la demanda musical, que irá desterrando esa situación de crisis a lo largo del siglo.

³⁶⁹CASARES RODICIO, Emilio: “La música del...”, 21.

³⁷⁰SALAZAR, Adolfo: *El Siglo Romántico*. Madrid, J. M. Yagües, 1936, 89.

III.2.2. Los inicios de la “recuperación” nacionalista

Esta recuperación viene alentada por un pensamiento nacionalista a través de unas estructuras musicales relacionadas con el uso del folklore y ciertos elementos morfológicos que aparecen en la música de Manuel García y aún antes. Pero también a través de una ideología nacionalista que, en torno a los años cuarenta intenta la creación de un drama musical español específico, idea que irá madurando a medida que avanza el siglo. Esta ideología se pone de manifiesto en los intentos de imponer el castellano en la ópera, con el nacimiento de la zarzuela como vía alternativa hispana, o la canción y el piano de cuño nacionalista. Surgen, también en este siglo, movimientos de tipo regionalista, con gran fuerza a partir de los ochenta, que son la base de una música específica en Cataluña, País Vasco y Galicia, con aportaciones interesantes en el campo de la ópera. Este nacionalismo explica la restauración histórica que intentan esforzadamente Soriano, Barbieri, Inzenga, Hernando, Eslava, Saldoni, Pedrell, etc. Es la idea romántica de restaurar el pasado, pero como fundamento de una revitalización de la música española.

Durante la guerra de la Independencia, la vida musical en España atravesó circunstancias difíciles. Los compositores apenas eran retribuidos por el estado de las finanzas y los teatros escasamente funcionaban. Pero fue quizá la amenaza extranjera, la que motivó una prohibición sin precedentes en la historia de la música española, cual fue la de prohibirse en los teatros de España “representar, cantar ni baylar las piezas que no sean en idioma castellano y actuadas por actores y actrices nacionales o naturalizados en estos reinos, así como está mandado en Real Orden de 28 de Diciembre de 1799”³⁷¹. Entre 1800 y 1808 se cantó y representó en castellano y por artistas nacionales, y de ese período data la aparición de artistas tan importantes como Manuel García.

La historiografía musical española de finales del siglo XIX acusa también este trasfondo ideológico nacionalista, lo transmite a las historias de la música posteriores e intenta su materialización en el drama lírico nacional. Así, aunque recientemente se ha revisado la tesis de la progresiva italianización de la música española como clave de su decadencia, reinterpretándola de forma más optimista como modernización o europeización³⁷², se puede constatar que el intento de

³⁷¹ PEÑA Y GOÑI, Antonio: *España desde la ópera a la zarzuela*. Madrid, Alianza, 1967 (1885), 38.

³⁷² Véase CARRERAS, Juan José: “Entre la zarzuela y la ópera de corte: representaciones cortesanas en el Buen Retiro entre 1720 y 1724”, en: KLEINERTZ, Rainer (ed.): *Teatro y Música en España (siglo XVIII)*. Kassel - Berlin, Edition Reichenberger, 1996, 49-77.

definición de la ópera española coincide con el rechazo absoluto del italianismo. De ahí que se reivindicuen algunos géneros “aptos” para la nacionalización, como hace Peña y Goñi cuando señala la inconveniencia de la utilización del canto popular en la ópera española como distintivo nacional, afirmando, en cambio, la vitalidad que estos cantos otorgan a la zarzuela:

“La riqueza de nuestros cantos populares encierra en la zarzuela a toda la nación. La soleá y el polo, las seguidillas, el bolero, la jota subrayan en ella los componentes de nuestro carácter: la indolencia africana, la gracia andaluza, el descaro del chulo, el garbo de la manola, la fiereza del aragonés. (...) ¡Dejad al pueblo que cante y hacedle cantar vosotros, músicos y poetas españoles!”³⁷³

Podemos observar en estas afirmaciones una identificación de los valores que la literatura de viaje atribuía al carácter español - como la indolencia, la pasión y el orgullo- con el espíritu del pueblo, para concluir que la ópera cómica española es la única conquista musical del aquel siglo en España. Esta preocupación por la definición de ópera nacional, con rango de inalcanzable, será el germen de formulaciones más desarrolladas sobre el nacionalismo musical a finales del siglo XIX, que impulsarán vivamente el desarrollo del fenómeno hispanista en Europa.

III.2.3. La *idea* de Nacionalismo musical y el estereotipo español

El estudio de la confluencia estética entre el nacionalismo musical español del siglo XIX y la configuración de la imagen de la música española fuera de España, exige previamente un acercamiento a la naturaleza ideológica del fenómeno nacionalista y su relación con la música. Como señala Dahlhaus, la idea de nacionalismo predomina en la música durante el siglo XIX y, las ideas son también hechos históricos, que necesitan ser estudiados para la completa comprensión del momento en que se hacen presentes³⁷⁴. En el Nacionalismo burgués del siglo XIX el elemento político se une a la idea formulada por Herder de “el espíritu del pueblo” (*der Volksgeist*). La creencia en el espíritu de un pueblo

³⁷³PEÑA Y GOÑI, Antonio: *España desde la...*, 247.

³⁷⁴DAHLHAUS, Carl: *Between Romanticism and Modernism. Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century*. Berkeley, University of California Press, 1980.

como una activa fuerza creadora, es una idea que tiene un carácter y una función, pero que es simplista identificar con el fenómeno de un estilo nacional. Aunque en cierta medida tiene que haber alguna base en elementos estilísticos, lo que cuenta como nacional depende principalmente de la opinión colectiva, es decir, de lo que es concebido como nacional por una determinada comunidad.

En el siglo XIX el término “escuela nacional” describe un fenómeno propio de países periféricos, aunque la construcción de un carácter musical nacional fue un fenómeno pan-europeo. Los estilos nacionales difieren no sólo en sus substancias sino también en el modo en el que son nacionales, en las funciones estéticas, sociales y políticas que cumplen. En el siglo XVIII un estilo nacional en música era algo definido y comprensible, un repertorio de técnicas y tratamientos reconocido. El aumento de relevancia estética en el siglo XIX coincide con una pérdida de definición. Así se perpetúan ciertos procedimientos como nacionales (por su función social), aunque con rigor histórico no lo sean.

La más clara expresión del nacionalismo musical fue el folklorismo, el interés por la música popular. El concepto de Pueblo, relacionado con las clases bajas, se identifica así con el de nación, aunque, paradójicamente, ese interés por el espíritu del pueblo era un fenómeno burgués. En realidad, el carácter nacional de la música popular es resultado de una postrera reinterpretación sentimental, pero esto no quiere decir que los sentimientos y asociaciones ligados a él sean inválidos. La música popular frecuentemente es un fenómeno regional, incluso los procedimientos que se creían nacionales van más allá de las fronteras; sin embargo, son sentidos como nacionales en las conciencias de las naciones individuales.

Para comprender las consecuencias musicales de la idea de nacionalismo, hay que partir de la concepción de la música popular del XIX, no de los estudios etnológicos actuales. La música popular revitalizó el significado de la creación musical, armónicamente estimuló el progreso y estéticamente aportaba originalidad, cualidad muy apreciada en el siglo XIX por sus valores de novedad, espontaneidad y autenticidad -lo propio nacional-. Así, la obsesión por la autenticidad se convirtió en una categoría estética que, aunque cuestionable, cambió la historia de la música.

El Nacionalismo supone, por tanto, la perpetuación de ciertos procedimientos como nacionales, más por su función social que por rigor histórico, con especial atención a la música popular, que es sentida como nacional y revitaliza la hastiada esfera de la composición musical. De ahí que sea la intencionalidad a nivel teórico la que define el nacionalismo más que la propia

creación musical. Por lo que el nacionalismo musical español hay que definirlo, fundamentalmente, a través de las distintas concepciones teóricas.

Como afirma Calvo Serraller³⁷⁵, en nuestro país la definición de las señas de identidad colectiva adquirió, desde el principio, una dimensión polémica que ha llegado hasta la actualidad. El drama de fondo es el enfrentamiento, ya citado, entre tradición y progreso -o la polémica creencia de algunos en que el mantenimiento de la personalidad histórica se hacía incompatible con la modernización del país; pero a medida que fue rompiéndose el secular aislamiento de nuestro país, el planteamiento artístico de lo nacional varió sustancialmente. Este esfuerzo de definición nacional, llevó a la cristalización del estereotipo folklórico de la “diferencia” española, que tuvo lugar durante la primera mitad del siglo XIX y fue impulsada por el romanticismo internacional más que por el local.

III.2.4. La restauración musical española

La idea de “restauración”, fundamental en la España del siglo XIX, resume la acción de dos personajes que llenan la vida musical española en esa centuria: Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894) y Felipe Pedrell (1841-1922), conscientes de la necesidad de salir de la lamentable situación musical que vive el país³⁷⁶. Se había llegado a esta situación por un proceso de desvaloración del oficio de compositor, mientras en la Europa romántica se desata una glorificación de la música y del creador. Este proceso de degradación se ve influido por una serie de causas, según Casares, como son: la descomposición de las capillas catedrales con la Desamortización de Mendizábal, sin que el poder civil asuma las funciones que tenía la Iglesia; el abandono de la música por parte de la universidad; el débil nacimiento de los conservatorios, entidades de enseñanza que no lograron asumir un rol cultural y una presencia social; la falta de enseñanzas dirigidas a la formación de un músico integral y polivalente. La desaparición de la música como ciencia y como arte del sistema educativo español, conlleva la desconsideración social más absoluta. Así, la conciencia restauradora de Pedrell y Barbieri, la solución de los problemas de la música española, implica la revitalización de los valores musicales patrios, la restauración de nuestra historia, *su exportación* y

³⁷⁵CALVO SERRALLER, FRANCISCO: *La imagen romántica de España. Arte y Arquitectura del siglo XIX*. Madrid, Alianza Forma, 1995, 11.

³⁷⁶CASARES RODICIO, EMILIO: “Pedrell, Barbieri y la restauración musical española”, *Recerca Musicològica*, XI-XII, 1991-1992, 259-271.

glorificación, y el modo de salir de ese estado de postración.

Por tanto, la restauración, idea que, según Casares, describe mucho más que la palabra nacionalismo, implica el reconocimiento de la música española dentro y fuera de España. De ahí que Barbieri, en el prólogo del *Cancionero musical español de los siglos XV y XVI* (Madrid, 1890), declare, sin pecar de excesivo patriotismo, que España en el Renacimiento se hallaba al nivel de las naciones más adelantadas, y critique “la sinrazón de los historiadores extranjeros que tratan a España con el mayor desdén o injusticia”. Ese espíritu de lucha contra el extranjero, ligado al romanticismo nacionalista, se manifiesta con toda claridad tras el viaje de Gevaert y su informe, cuando descalifica a Hanslick, Gevaert, Fétis, Scudo y todos los extranjeros “que se meten a hablar de las cosas de España, pero nosotros tenemos la culpa porque les hacemos caso, y antes porque somos tan adanes que no queremos trabajar enseñando a Europa lo que hemos valido y valemos”³⁷⁷.

El intento de restaurar nuestra música desde el estudio del pasado, atribuye al conocimiento de la historia una función que se desarrolla en una triple línea: defensa ante el extranjero para superar cierto complejo de inferioridad histórica, estudio de la historia para superar la incultura de nuestros músicos y la propia historia como modo de encontrar los modelos conductores de la nueva música. Así, Casares establece una línea clara que parte de Barbieri, continúa en Pedrell y culmina en Salazar, claro símbolo del espíritu regeneracionista que buscaba aunar en el músico español, a imagen del europeo, una preparación intelectual que le permitiese ser un sujeto activo en la sociedad. Por tanto, reflexiona Casares, “el nacionalismo es la restauración del ámbito cultural de una nación desde o por la música y ésas fueron las metas de Barbieri y Pedrell”³⁷⁸. Detrás del nacionalismo de los dos músicos, aún con sus diferencias, está esa corriente que se denomina en las artes plásticas y en literatura *historicismo*.

En este sentido, las ideas nacionalistas de Feijoo y el Marqués de Ureña en el siglo anterior, fueron recogidas por Menéndez y Pelayo y Pedrell, que atribuyen a Eximeno la frase: “Sobre la base del canto nacional debe construir cada pueblo su sistema”³⁷⁹. Con esta cita encabeza Felipe Pedrell su opúsculo *Por nuestra*

³⁷⁷PEDRELL, Felipe: *Diccionario biográfico y bibliográfico de Músicos Españoles y Escritores de música*. Barcelona, 1987, 132.

³⁷⁸CASARES RODICIO, EMILIO: “Pedrell, Barbieri y ...”, 270.

³⁷⁹Véase SIERRA, José: “ ‘Sobre la base del canto nacional debería construir cada pueblo su sistema’ (P. Antonio Eximeno)”, *Revista de Musicología*, X (1987), nº2, 647-652. Este autor cree encontrar el origen de la frase en la siguiente cita: “Fue el primero en hablar (Eximeno) de *gusto popular* en la música, y en insinuar que *sobre la base del canto nacional debía construir cada pueblo su sistema*”. MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino: *Historia de las Ideas Estéticas en*

*música*³⁸⁰, que se convirtió en un verdadero manifiesto de todo el nacionalismo musical español³⁸¹. Pedrell comienza cuestionándose la existencia de un acervo musical español y constata cómo a la influencia italiana, los españoles opusieron la tonadilla y el flamenquismo de Manuel García. Estudia la evolución del drama lírico en Europa, con especial atención a Wagner y al color local de los rusos, para concluir que: “el carácter de una escuela lírica, ..., ha de buscarse y se halla, ..., en el canto popular personalizado y traducido en formas cultas”³⁸². Más adelante se refiere al canto popular como “esa voz de los pueblos” y añade “...de ese feliz consorcio entre el tema popular y culto á la vez nace no sólo el color local sino también el de la época que se compenetran en la obra del compositor”. “El drama lírico nacional, pues, es el lied desarrollado en proporciones adecuadas al drama, es el canto popular transformado”³⁸³. Este programa teórico intenta explicarlo en la práctica al tratar de *Los Pirineos* y su técnica compositiva, admitiendo no sólo la apropiación, sino también la invención de elementos parapopulares que otorgan a la obra un “carácter especialísimo por el gran contraste que presentaban puestos en parangón con las afeminaciones enharmónicas de la música moderna...”³⁸⁴. Añade ejemplos de recursos de la música renacentista española, explica un auténtico programa de leitmotiven que lleva a cabo en la Trilogía y concluye así la exposición de sus ideas “sobre una obra que aspira á merecer el título de manifestación de arte nacional”.

Francesc Bonastre³⁸⁵ analiza los factores que influyen en la génesis de esta obra. Sitúa el origen de este manifiesto nacionalista en el interés de Pedrell

España. Vol.II. Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1946, 633.

³⁸⁰PEDRELL, Felipe: *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. Poema de D. Víctor Balaguer, Música del que suscribe y expuestas por Felipe Pedrell*. Barcelona, 1891. Ed. facsímil: Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 1991.

³⁸¹Felipe Pedrell es considerado por numerosos autores extranjeros el iniciador de la moderna escuela española a nivel ideológico -casi siempre con el antecedente explícito de Eximeno- y también su música, especialmente *Los Pirineos*, desempeña una función de símbolo de la nueva concepción musical española en otros países. Véase: “*Els Pirineus* a Buenos Aires”, *Revista Musical Catalana*, Any VII, Octubre de 1910, nº 82, 282-286; COLLET, Henri: “*El Pirineus* a Bordeus”, *Revista Musical Catalana*, Any VII, Janer de 1910, nº73, 10-11.

³⁸²En esta definición podemos reconocer la influencia sobre Pedrell de Eustoquio Iriarte que enuncia esta frase en *La Ciudad de Dios*, nº23, año 1890, 584. [Citado en SIERRA, José: “Sobre la base del canto nacional debería construir cada pueblo su sistema” (P. Antonio Eximeno)”, *Revista de Musicología*, X (1987), nº2, 647-652.]

³⁸³PEDRELL, Felipe: *Por nuestra música*, 39-41.

³⁸⁴PEDRELL, Felipe: *Por nuestra música...*, 56.

³⁸⁵BONASTRE, Francesc: “El nacionalisme musical de Pelip Pedrell. Reflexions a l’entorn de *Por nuestra música...*”, *Recerca Musicològica*, XI-XII (1991-1992), 17-26.

por el teatro, su vocación musicológica y el regeneracionismo y la apertura a Europa, ideas comunes a los círculos intelectuales del país en los que Pedrell participó activamente. De hecho, este manifiesto contiene algunos de los puntos esenciales referidos por Dahlhaus. Intenta definir una escuela nacional, diferenciándola de la tradición pan-europea, y alude también al espíritu del pueblo, al canto popular, como inspirador de la música nacional. Es interesante constatar, también, la importancia que le otorga a la tradición musical española, “la polifonía antigua magnificada”, y cómo desarrolla una técnica compositiva inspirándose en ella, y no mediante la cita directa. Estas ideas las completa Pedrell con la publicación sucesiva de los cuatro volúmenes del Cancionero musical popular español³⁸⁶. Los dos primeros tomos los dedica a la recopilación de canciones populares, mientras los dos últimos contienen ejemplos de la música histórica española, demostrando así su tesis de la influencia del canto popular en la música histórica española.

Sin pretensión de abarcar todas las ideas contenidas en estos cancioneros, nos interesa centrarnos en sus respuestas a algunos artículos sobre música española publicados en otros países. Así, en el segundo volumen del Cancionero responde a un artículo de Touchard³⁸⁷ que concibe la vuelta a lo popular en la música española como una regresión y yuxtaposición de elementos musicales. Para Pedrell la vuelta a la tradición popular implica una técnica y progreso propios, “y esto no cae, no muere, ni desaparece porque las modas y los nuevos credos y los sistemas de última hora lo ordenen”³⁸⁸, “...porque hace años y más años que predico por esta causa de nacionalismo musical fuera de la cual no hay salvación para el artista moderno”³⁸⁹. Al internacionalizarse la «moderna escuela española», la figura de Pedrell emerge no sólo como su iniciador ideológico y práctico en la bibliografía extranjera, sino también como compositor nacionalista, al lado de Janacek, Bartok y Vaughan Williams³⁹⁰.

Otra figura paradigmática de las interrelaciones entre la definición del

³⁸⁶PEDRELL, Felipe: *Cancionero musical popular español*. Barcelona, Boileau, 1958 (3ª ed. 3 vols.).

³⁸⁷TOUCHARD, Mauricio: “La música española contemporánea”, *Nouvelle Revue*, nº 45, marzo de 1914. (Citado en PEDRELL, Felipe: *Cancionero musical popular...*, II, 25)

³⁸⁸PEDRELL, Felipe: *Cancionero musical popular...*, II, 28.

³⁸⁹PEDRELL, Felipe: *Cancionero musical popular...*, II, 101.

³⁹⁰ Véase, i.e., MAYER-SERRA, Otto: “Falla’s Musical Nationalism”, *The Musical Quarterly*, XXIX (1943), 1-2. Esta reivindicación de la figura de Pedrell y su idea del nacionalismo como única salvación para el músico moderno la encontramos también en MORALES, Olallo: “Spansk musik är ej blott kastanjetter och gitarrknäpp” (“La música española no es sólo castañuelas y guitarra”), *GHT*, Göteborg, 8/5 1929. Reproducimos una traducción en el Apéndice II.2.

nacionalismo musical español y la configuración de una imagen de la música española en otros países es Eduardo Ocón (1834-1901)³⁹¹. En el prólogo a la publicación de los *Cantos españoles* (1874), el músico malagueño expone su intención de dar a conocer en el extranjero algunos de nuestros “nacionales y populares”, especialmente aquellos que resultan más peculiares y originales, incidiendo así en la diferencia del repertorio español. Entiende por nacionales “aquellos cantos, cuya melodía es la expresión característica de la inspiración popular, sin que el pueblo, no obstante, los haya producido”, y por populares “aquellos otros que de éste y de su propia inventiva proceden directamente”³⁹². El interés de esta colección, y de las ideas contenidas en su “advertencia preliminar”, aumenta si tenemos en cuenta que se publicó en edición bilingüe castellano-alemán. Los cantos populares, “todos andaluces”, afirma recorgelos directamente del pueblo, reconociendo la dificultad para escribir esta clase de melodías “de origen árabe probablemente”. Rechaza los procedimientos de imitaciones y “presentaciones agradables”, intentando reproducir las armonizaciones, rudas y toscas a veces, y esas melodías, siempre raras y por extremo originales, “que son sin embargo la verdadera expresión del sentido músico del pueblo andaluz”. Vuelve a reincidir en su voluntad de difusión de estas canciones en el extranjero al traducir los textos al alemán “para facilitar la ejecución de estos aires en el extranjero y dar al mismo tiempo una idea de la poesía que el pueblo de nuestro país cultiva con frecuencia y con la mayor espontaneidad (...)”.

Los cancioneros de este tipo, que entremezclan canciones populares anónimas con otras de autor y tienen lo andaluz como referencia esencial, colmarían, indudablemente, la demanda de “genuina” música española en Europa. Así, hacia 1900, en un artículo titulado “Los Cantos Flamencos” Pedrell escribe:

“No tienen nada que ver con este ligero apuntamiento los flamantes autores de esa insípida balumba de ramplonas composiciones, que pretenden aparecer inspiradas en los melancólicos temas de uno de los cantos característicos de nuestra nación más raros y de procedencia más discutida y que circulan, desgraciadamente, con bastante crédito por el extranjero como muestras genuinas de nuestra música nacional, gracias a los perversos gustos de tales autores, a los indoctos de la muchedumbre, y a determinadas direcciones tomadas por el flamenquismo zarzuelero de estos últimos tiempos que, afortunadamente,

³⁹¹Véase MARTÍN TENLLADO, Gonzalo: *Eduardo Ocón. El nacionalismo musical*. Málaga, Ediciones Seyer, 1991.

³⁹²OCÓN, EDUARDO: *Cantos Españoles*. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1888 (2º ed.), III.

va de capa caída y morirá de saciedad”³⁹³.

De hecho, como reflexiona Alonso³⁹⁴, no es grande la diferencia entre estos arreglos con un evidente interés comercial y los cientos de canciones de salón decimonónico con sabor andalucista, pues la mayoría de los compositores que querían asegurarse una buena venta de sus colecciones acudían a Andalucía, que era la demanda del público. A pesar de las críticas, el propio Pedrell, sucumbiendo a la tentación económica, publicó bajo el seudónimo de F. Peláez un álbum titulado *Cantos andaluces, Coplas de contrabandistas, guapos, chavales y matones del cantaor Silverio* en 1889, y parece admitir la armonización de cantos populares respetando las características modales propias de las melodías, como muestra en su *Cancionero*.

III.3. El siglo XX

III.3. 1. El *espíritu* del 98 español y el reduccionismo europeo

En un reciente estudio, Celsa Alonso analiza las distintas soluciones que al calor del 98 se contemplaron para lograr la ansiada regeneración musical nacional³⁹⁵. Todas ellas se enfrentaron a la dialéctica entre casticismo y universalismo (o entre España y Europa), marco de temas como la *ópera nacional*. Este *espíritu* del 98 fue compartido por varias generaciones de compositores españoles, constatando la existencia de propuestas estéticas cargadas de ideología (inconformismo con la situación de la música española, juicios paralelos a la música *española*, búsqueda de las esencias musicales nacionales en el folklore y la música histórica, etc.) que materializan este *espíritu* entre los músicos españoles. Entre ellas nos interesa particularmente la oposición casticismo-universalismo, la interpretación poética del paisaje de su región y la proximidad a un castellanismo que suponía una alternativa seria a la corriente de andalucismo y de *impresionismo folklorizante* que triunfaba en Europa.

No se puede proponer una definición unívoca de nacionalismo musical.

³⁹³PEDRELL, Felipe: *Lírica Nacionalizada. Estudios sobre folk-lore musical*. París, Paul Ollendorff, 1900, 11-15.

³⁹⁴ALONSO GONZÁLEZ, Celsa: “Felip Pedrell: la difícil convivencia de lo popular y lo culto”, 316.

³⁹⁵ALONSO, Celsa: “La música española y el *espíritu* del 98”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 5, 1998, 79-107.

Sin embargo, se convierte en necesario marco de referencia para el desarrollo de cualquier análisis sobre la música española desde los años de la restauración hasta la Guerra Civil. Resulta contradictorio que mientras el nacionalismo político-económico se convertía en un baluarte de conservadurismo, en el panorama musical internacional los nacionalismos se presentaban como corriente renovadora, progresista y anticonvencional. No obstante, los músicos españoles tuvieron la voluntad de construir una identidad musical nacional desde el regeneracionismo.

Años antes del desastre colonial, algunos músicos españoles propusieron soluciones para mejorar la situación de la música en España, siendo la apertura a Europa una necesidad vital para ellos. Además de Barbieri y Pedrell, otros miembros de su generación realizan aportaciones para renovar la música española, entre ellos José Inzenga, Eustoquio de Iriarte, Chapí, Bretón, etc. Así, la dicotomía españolismo-universalismo continúa en el siglo XX. Podía reformularse como la tensión entre casticismo (o nacionalismo involutivo, representado en el género chico y la canción popularista) y universalismo (nacionalismo *progresista*). Sin embargo, hereda del siglo XIX la mistificación del canto popular y los procesos selectivos que separaban a la música *natural* (identificada sobre todo con el folklore campesino) de la música *castiza* o *popularesca* (folklore *urbano*). El nacionalismo hacía posible la integración de la España agraria y rural, mediante un arte que indagaba en las esencias nacionales. Así el mito de la España bipolar se traslada a la música creando una línea divisoria entre el folklore rural y el urbano, y acelerando las tensiones entre *casticismo*, *pintoresquismo* -de buena aceptación, por cierto, en Europa-, *regionalismo* y *nacionalismo*³⁹⁶.

Por tanto, mientras en España el espíritu regeneracionista busca la renovación a través del concepto predrelliano de música *natural*, Europa se queda con la imagen castiza y pintoresca de la música española, heredada del siglo anterior, que condiciona la recepción de la moderna producción de nuestro país más allá de nuestras fronteras. Esto aparece como consecuencia de la estilización de lo *nacional*, que lleva implícito un proceso de *selección* y absorción de lo nacional en lo regional (Andalucía) y lo colonial (habanera). Así, “el populismo andalucista y el criollismo decimonónicos asumieron, desde mediados del siglo XIX, una condición de *nacionalidad* musical sancionada en París”³⁹⁷. El

³⁹⁶ALONSO, Celsa: “La música española y el espíritu del 98”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 5, 1998, 79-107, 94.

³⁹⁷ALONSO, Celsa: “La música española y el espíritu del 98”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 5, 1998, 94.

reduccionismo andalucista se perpetúa en el siglo XX, en especial tras la suite *Iberia* de Isaac Albéniz. Pahissa³⁹⁸ explica el protagonismo del andalucismo desde la acepción del concepto de nacionalismo como desviación o alternativa a un estilo supranacional. La confluencia entre el andalucismo como subproducto del nacionalismo y la ansiada universalidad llevarían, como ya señaló Adolfo Salazar en 1932 a sucumbir al *pintoresquismo*³⁹⁹. En cuanto a la música colonial, “los músicos franceses, desde Bizet, Laló o Chabrier hasta Debussy y Ravel son responsables de la identificación de la habanera con la *quintaesencia* de la música *española*, causando una de las paradojas más singulares de nuestra historia de la música contemporánea, que cautivó incluso a todo un Manuel de Falla”⁴⁰⁰.

La élite musical española se dividió en torno al tema de aceptar las corrientes innovadoras europeas, especialmente el impresionismo. Así la música de Albéniz y Falla se juzgó tanto desde el punto de vista de la depuración o “redención” del andalucismo, cuanto desde el temor a europeizarse desespañolizándose. Para los músicos extranjeros, España vivía un auténtico renacimiento musical, pero de naturaleza diversa, según los autores.

³⁹⁸PAHISSA, Jaume: *Sendras y cumbres de la música española*. Buenos Aires, Librería Hachette, 1954, 109 y ss.

³⁹⁹ SALAZAR, Adolfo: “Nacionalismo y Universalidad. La dramática disyuntiva de la música española”. *El Sol*, 2-VIII-1932. Reproducido en *La música actual en Europa y sus problemas*. Madrid, Yagües, 1935, 88-101. [Citado en ALONSO, Celsa: “La música española...”, 95]

⁴⁰⁰ ALONSO, Celsa: “La música española y el espíritu del 98”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 5, 1998, 94.

III.3.2. La apertura a Europa: Falla y Salazar.

Como iniciador ideológico del nacionalismo musical en las décadas del cambio de siglo, las formulaciones de Pedrell las encontramos también en su discípulo, Manuel de Falla, que lo considera el iniciador de un arte noble y profundamente nacional, aunque no lo sigue en sus procedimientos compositivos⁴⁰¹. Falla ve un antecedente de Pedrell en la labor de Barbieri como historiógrafo y creador de obras, en las que utiliza caracteres rítmico-melódicos de la canción y danza española de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, elementos que influyeron en Albéniz y Granados. Pero es Pedrell el que estudia la canción popular y “extrae de esos mismos cantos la verdadera esencia modal y armónica en ellos contenida”. Falla profundiza en la utilización de la esencia de la música popular⁴⁰² y establece también los valores de la raza y el espíritu nacional que caracterizan el arte de cada pueblo⁴⁰³. A ello hay que unir su reivindicación del flamenco y del cante jondo, herencia de antiguas civilizaciones adoptado por el espíritu popular andaluz, que ha contribuido a la formación y desarrollo de una parte esencial de la música moderna rusa y francesa, y, por tanto, al florecimiento del arte sonoro moderno⁴⁰⁴. Indudablemente, esta exaltación del flamenco y el cante jondo ha llamado la atención de los investigadores extranjeros sobre la música española, que han valorado excesivamente su importancia en “el mundo musical hispánico”⁴⁰⁵. En cambio, su reconocimiento de la figura de Debussy, valorando su música hispanista⁴⁰⁶ y considerándolo el creador de un arte sonoro nuevo cuyo espíritu puede ser modificado según los diversos caracteres personales y aún nacionales, conecta la

⁴⁰¹FALLA, Manuel de: “Felipe Pedrell”, *Revue Musicale*, París, febrero de 1923. Recopilado en: FALLA, Manuel de: *Escritos sobre música y músicos*. Madrid, Espasa-Calpe, 1988 (4ª ed. aum.), 84-99.

⁴⁰²FALLA, Manuel de: “Declaraciones publicadas en la revista ‘Excelsior’”, *Revue Musicale*, París, julio de 1925. Recopilado en: FALLA, Manuel de: *Escritos sobre música y músicos*. Madrid, Espasa-Calpe, 1988 (4ª ed. aum.), 118-119.

⁴⁰³FALLA, Manuel de: “La música francesa contemporánea”. Prólogo al libro de Jean-Aubry, *Revista Musical Hispanoamericana*. Madrid, julio de 1916. Recopilado en: FALLA, Manuel de: *Escritos sobre música y músicos*. Madrid, Espasa-Calpe, 1988 (4ª ed. aum.), 43-50.

⁴⁰⁴FALLA, Manuel de: *Solicitud de ayuda al Ayuntamiento de Granada para la organización del Concurso de Cante Jondo*. Granada, 31 de diciembre de 1921. [Reproducido en: MARTÍN MORENO, Antonio: “(Ante el setenta Aniversario del Concurso de ‘Cante Jondo’). El Flamenco, Patrimonio Musical de la Humanidad”, *La Caña*, Invierno (1993), nº4, 15-20]

⁴⁰⁵BORDAYS, Christiane le: “El mundo musical hispánico”, *La música española*. Madrid, EDAF, 1978 (1977), 9-35.

⁴⁰⁶FALLA, Manuel de: “Claude Debussy y España”, *Revue Musicale*, París, diciembre de 1920. Recopilado en: FALLA, Manuel de: *Escritos sobre música y músicos*. Madrid, Espasa-Calpe, 1988 (4ª ed. aum.), 72-78.

nueva estética musical francesa con la música española⁴⁰⁷. Este es su verdadero credo artístico, la estética musical francesa modificada por los diversos caracteres nacionales, y no el wagnerianismo que predicaba Pedrell en sus obras “nacionales”.

El otro gran defensor de la moderna música española, definidor del nacionalismo e introductor de la música nueva desde el plano ideológico es Adolfo Salazar (1890-1958) que reconoce la identificación de la música andaluza con la generalidad de la música española en el extranjero y la reinterpreta como redención del andalucismo cuando afirma que “si nuestra música andaluza tiene esa vitalidad..., es porque los compositores andaluces actuales, guiados por aquellos principios, que descubrieron en Francia, se han esforzado por crearse una técnica propia...”⁴⁰⁸. Salazar cree que la confluencia del nacionalismo erudito de Pedrell con el casticismo de Barbieri han llevado a una nueva época a la música española, marcada por *Iberia* y *La Vida Breve*, reconociendo un “influjo doctrinal más que literal de Pedrell”⁴⁰⁹. En 1932, analiza en un clarividente artículo la situación de la música española en Europa. La música española no resultaba interesante a los ojos europeos si no era perceptible el elemento pintoresco; pero, al mismo tiempo que deseaban una música exótica la desdeñaban por su “falta de categoría universal”. Por lo que Salazar propone conciliar la esencia de lo nacional (canto popular) con una estética de vanguardia⁴¹⁰.

Pocos años después de su muerte, Valls Gorina, reconoce el valor extraordinario de la aportación de Salazar, al introducir “unos principios de análisis y valoración crítica totalmente nuevos en la vida artística peninsular, acordes con las escalas estimatorias vigentes en las modernas corrientes estéticas europeas. Él fue quien, de forma razonada y sutil, enteró al país de lo que ocurría allende nuestras fronteras y estableció el pertinente parangón entre nuestras creaciones y las aparecidas en el mismo instante en el universo musical de aquel entonces”⁴¹¹.

⁴⁰⁷FALLA, Manuel de: “Introducción a la música nueva”, *Revista Musical Hispanoamericana*, Madrid, diciembre de 1916. Recopilado en: FALLA, Manuel de: *Escritos sobre música y músicos*. Madrid, Espasa-Calpe, 1988 (4ª ed. aum.), 30-43.

⁴⁰⁸SALAZAR, Adolfo: “El Nacionalismo musical en España”, *El Sol*, Madrid, 30/XI/1918.

⁴⁰⁹SALAZAR, Adolfo: *La música contemporánea en España*. Madrid, ed. La Nave, 1930. Ed. Facsímil: Oviedo, Universidad, 1980.

⁴¹⁰SALAZAR, Adolfo: “Nacionalismo y Universalidad. La dramática disyuntiva de la música española”. *El Sol*, 2-VIII-1932. Reproducido en *La música actual en Europa y sus problemas*. Madrid, Yagües, 1935, 88-101. [Citado en ALONSO, Celsa: “La música española...”, 95]

⁴¹¹VALLS GORINA, Manuel: *La música española después de Manuel de Falla*. Madrid, Revista de Occidente, 1962, 119.

III.3.3. El aislacionismo conservador.

A pesar de que la modernización impulsada por Falla y Salazar tuviera consecuencias estéticas más relevantes para la historia de la música española, no se puede obviar la existencia de una visión reduccionista, que parte de la valoración del patrimonio nacional desde el punto de vista conservador. Así, la admiración de Falla por la estética francesa será tachada de extranjerizante, al igual que los estudios sobre música española publicados por autores franceses. Resulta interesante al respecto la reacción que provoca la concepción de la música española del musicólogo francés Henri Collet en José Forn's, Catedrático de Estética e Historia de la Música en el Conservatorio de Madrid, que muestra una visión más estrecha:

“CREEMOS cumplir un deber al escribir este ensayo de Historia de la Música que, por primera vez, ofrecemos al público. A ello nos han movido dos principales fines: rectificar los errores, que por tradición se hallan difundidos en casi todos los manuales acerca de la materia, y reivindicar el importante papel de España, que aparece ignorado por la mayoría de los historiadores extranjeros. Aun más que la ignorancia de nuestra historia musical, nos duelen las inexactitudes en que suelen incurrir acerca de ella. Así se da el caso de que en la famosa ‘Enciclopedia de la Música’, que publica la casa Delagrave, de París, figure un capítulo tan injusto y equivocado como el que dedica Henri Collet a la segunda mitad del siglo XIX español, con el capcioso título de ‘Renacimiento musical’.

Ese capítulo es tanto más lamentable cuanto que entraña un partidismo apasionado y ofensivo, que más que la apreciación directa de las fuentes originales, revela la inspiración recibida en nuestro propio suelo de esa minoría pedantesca, injerta en extranjerismo, que opta por desacreditar deliberadamente a su patria, ya que es impotente, por debilidad ingénita, para aprovechar y robustecer el patrimonio nacional.”⁴¹²

En este texto podemos señalar los fundamentos de esta visión reduccionista, que critica la apertura a Europa de la música española:

- Apreciación directa de las fuentes originales
- Fuerte sentimiento patriótico
- Concepto de extranjerismo: inspiración de una minoría apátrida y débil.
- Patrimonio nacional como fuente de inspiración y destino de las obras.

Esta concepción reduccionista y cerrada de la música española, con su

⁴¹²FORN'S, José: *Historia de la Música*, I. Madrid, Imprenta Clásica Española, 1925, 7.

insistencia en la pureza, riqueza y necesidad de engrandecer el patrimonio nacional, parece dominar la imagen de la música española fuera de España, por encima de una España vanguardista y abierta a Europa. Este fenómeno se explica, por una parte, porque la mayoría de manifestaciones musicales que llegan a otros países pertenecen a esa estética tradicionalista; aunque también hay que tener cuenta que en el resto de los países, se admite, y casi se demanda, la imagen de la música española que se venía fraguando desde hacía siglos. Así, se aceptan más fácilmente las obras que contienen elementos populares explícitos (especialmente andaluces), y en los programas de música española aparecen junto a las composiciones de Falla, las de Iradier, Lacalle y otros.

III.3.4. Nacionalismo y música popular en la bibliografía extranjera

La pervivencia de la concepción tradicionalista de la música española en otros países se refleja en la insistencia en la riqueza y peculiaridad de la música popular española por parte de la bibliografía extranjera:

“La música popular española está conceptuada como la más rica del mundo. Por una parte, esto se debe a tan diversas civilizaciones como se han mezclado en la península ibérica que aportaron cada una su contribución al desarrollo del melos popular, y por otra parte a que los españoles son tan apegados a sus tradiciones nacionales, que cuidan conservarlas vivientes más que las gentes de otros países que la civilización moderna ha uniformado.”⁴¹³

Así comienza Gilbert Chase el extenso capítulo que dedica a la música popular ibérica, explicando su riqueza por la mixtura de civilizaciones que la originan y por el hecho de que España quedara apartada del progreso europeo, guardando celosamente sus tradiciones. A diferencia de la historiografía española, señala la creación colectiva que se produce en el proceso de transmisión oral de esta música, superando así la negación de la capacidad de creación del pueblo que podíamos observar en Rafael Mitjana y Felipe Pedrell. Christiane le Bordays comienza su obra sobre la música española realizando un estudio sobre el mundo musical hispánico e insiste, al igual que Chase, en la riqueza de razas e influencias que representa España⁴¹⁴.

⁴¹³CHASE, Gilbert: *La música de...*, 237.

⁴¹⁴BORDAYS, Christiane le: *La música española*. Madrid, EDAF, 1978 (1977), 10-35.

También en la bibliografía extranjera aparece tratado el problema de la relación entre la música popular española y la composición de música nacional. Gabriel Laplane, en su obra sobre Albéniz, considera que “el motivo popular, admisible como soporte de danzas y utilizable en la zarzuela, en la que otros elementos de orden visual o escénico solicitan la atención, resulta una columna demasiado frágil para sostener con sus solas fuerzas una construcción verdaderamente musical. Tal era, pues, el tropiezo y tal era la incompatibilidad fundamental: que el arte popular no tenía derecho de ciudadanía en el arte”⁴¹⁵. A continuación cita a Pedrell y su “feliz consorcio entre el tema popular y culto”, considerándolo un buen planteamiento teórico del problema, resuelto en la práctica por Albéniz.

La importancia de la música popular española como valioso material para la composición desde el siglo XVIII, también es estudiada por Powell, que reconoce la existencia de “música de postal”, a la vez que valora las obras de Albéniz, Granados, Falla, Turina y Mompou⁴¹⁶. A continuación Powell cita una frase de Lourié: “El último refugio de los músicos pobres es el nacionalismo. Esa es la última ilusión de la gente sin talento”⁴¹⁷. Powell la considera un pronunciamiento provocativo lanzado directamente sobre compositores que son la personificación musical de su país. Aunque admite la existencia de aspectos negativos en el nacionalismo, disiente de ese negativismo al acercarse a las obras españolas que menciona.

En conclusión, podemos afirmar que en la bibliografía extranjera se halla una valoración generalizada del componente popular en la música nacionalista española de las primeras décadas del siglo XX, asociada a menudo con la riqueza y diversidad de una tradición popular española de antiguo origen.

⁴¹⁵LAPLANE, Gabriel: *Albéniz. Su vida y su obra*. Barcelona, Editorial Noguer, 1958, 72.

⁴¹⁶“More than any other country, Spain possesses numerous folk songs/dances that have influenced composers. Since the eighteenth century, this colourful material has been the basis for countless keyboard works. On the other hand, it has resulted in scores of weak, descriptive pieces of the salon variety, what Wilfred Mellers calls ‘postcard music’; on the other hand, however, it has inspired some true gems for the whole piano literature, e.g., Soler’s *Fandango*, Albéniz’s *Iberia*, Granados’s *Goyescas*, Falla’s *Cuatro piezas españolas*, Turina’s *Tres danzas andaluzas*, and Mompou’s *Canción y Danza* series.” POWELL, Linton E.: *A History of Spanish Piano Music*. Bloomington, Indiana University Press, 1980, 145.

⁴¹⁷“The last refuge of poor musicians is nationalism. It is the last illusion of people without talent.” LOURIÉ, Arthur: “Musings on Music”, *Musical Quarterly*, 27, 1941, 235-242. (Citado en POWELL, Linton E.: *A History of...*, 145)

III.3.5. La tradición en la “nueva escuela española”

No podemos afirmar que la recuperación de la tradición no sea un elemento integrante de la música de los compositores que siguieron a Manuel de Falla. Pero esta recuperación adquiere unos rasgos más diversificados que la mera insistencia en el material popular, además de integrarse en una concepción estética más amplia, abierta a Europa. Sin embargo, una parte de la historiografía nacional y la mayor parte de los autores extranjeros parecen obviar el resto de elementos que configuran la música de la generación de los años 20 y 30 en España.

Otra revalorización por parte de los músicos españoles de estos años, que tendrá también su influencia en la presentación de la música española fuera de España, es la recuperación de la tradición de música española del siglo XVIII, Domenico Scarlatti, Antonio Soler, Casanovas, Mateo Albéniz y la zarzuela de este siglo. Así, lo castizo y lo popular se asumen como ente abstracto a partir del cual se estructura un neoclasicismo específico⁴¹⁸, expresado con concisión para evitar, como reconoce Rodolfo Halffter, la hipertrofia del discurso musical⁴¹⁹.

En realidad, toda una generación de intelectuales españoles en torno a los años 20 y 30 se van a unir en una reivindicación de la propia tradición popular:

“En esta ‘Edad de Plata’ de la cultura española, como ha denominado José Carlos Mainer a la década de los 20 y 30 de nuestro siglo, la conciencia del valor de nuestras tradiciones y músicas populares se convierte en *leitmotiv* de toda una generación de intelectuales que se sienten unidos en su estética justamente por esta conciencia del valor de lo propio: literatos, poetas, pintores y músicos, tradicionalmente distanciados entre sí en otras épocas históricas (con la excepción del Renacimiento) se unen ahora a la búsqueda de un ideal común en el que la recuperación de nuestras costumbres y tradiciones populares e históricas ocupa un importante lugar”⁴²⁰.

En el caso de la música, esta recuperación no se asume como un elemento reaccionario contra las nuevas posturas estéticas europeas. En realidad, las tres generaciones que coexisten en la denominada Edad de Plata de la cultura

⁴¹⁸CASARES RODICIO, Emilio: “Música y músicos de la Generación del 27”, *La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca. 1915/1939*. Madrid, INAEM, 1986, 20-34.

⁴¹⁹HALFFTER, Rodolfo: “Manuel de Falla y los compositores del grupo de Madrid de la Generación del 27”, *La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca. 1915/1939*. Madrid, INAEM, 1986, 38-42.

⁴²⁰MARTÍN MORENO, Antonio: “(Ante el setenta Aniversario del Concurso de ‘Cante Jondo’). El Flamenco, Patrimonio Musical de la Humanidad”, *La Caña*, Invierno (1993), n°4, 15-20.

española, la del 98, la del 14 y la del 27, tienen como referencia común el “problema musical de España” y el afán de europeización heredado de Joaquín Costa. Esto implicaba una reflexión acerca de la esencia y significado de lo español en relación a lo europeo, que daría un nuevo sentido de universalidad a la cultura y a la música española⁴²¹. Martínez del Fresno ilustra las distintas posturas generacionales en las figuras de Julio Gómez y Adolfo Salazar, críticos musicales de dos importantes diarios de la capital española, *El Liberal* y *El Sol*, respectivamente, durante el mismo período (1918-1936). Salazar es el equivalente espiritual de la generación del 14, calificada de europeísta, racionalista, científica y republicana, buscando recetas salvadoras fuera del país, con Francia como punto de referencia. Julio Gómez comparte actitudes con la generación del 98, con un perfil regeneracionista y popularista, y busca la solución hundiendo las raíces en la propia tradición. Ejemplifican la tensión entre universalismo y casticismo, de máxima importancia en el proceso cultural del momento.

Es interesante constatar que Julio Gómez ofrece un modelo de *nacionalismo* distinto. Arremete contra los mitos del siglo XVI, contra Eximeno, “que nunca pensó ni dijo lo que se le atribuye”, y contra Pedrell como iniciador propiamente musical del renacimiento español, proponiendo una comparación de sus obras con las de Albéniz, Granados y Falla. También apunta en Falla la influencia de la zarzuela tradicional, que “mientras teóricamente confesaba que todo se lo debía en su formación artística a Pedrell, prácticamente escribía páginas que hubieran podido firmar Chapí o Jerónimo Jiménez”⁴²². Esto referido a *La vida breve*, pues no comprendía las últimas obras del compositor, las más europeas, en las que el espíritu español aparecía transustanciado, refinado y estilizado. Para Julio Gómez, la dignidad musical de España sólo se conseguiría por medio de las obras españolas y no a base de importar obras e intérpretes extranjeros, o de educarnos con productos wagnerianos, debussystas o strawinskistas. Frente a Salazar y otros críticos que rechazaban la música de banda por criterios estéticos, Gómez la defendió siempre como vehículo de cultura musical popular partiendo de la realidad española.

Martínez del Fresno termina calificando el nacionalismo de Julio Gómez como una consecuencia del impulso regenerador de la música española, apoyándose en la tradición y con un enfoque social que le lleva a buscar un

⁴²¹MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz: “Un contrapunto al modelo pedrelliano: el nacionalismo de Julio Gómez”, *Recerca Musicològica* XI-XII, 1991-1992, 363-388.

⁴²²MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz: “Un contrapunto al ...”, 378 y ss.

nacionalismo popular y a desarrollar actitudes pedagógicas. Rechaza los mitos nacionalistas de Eximeno, Pedrell y su ascendencia sobre Falla y reivindica la zarzuela del siglo XIX como raíz inmediata. Probablemente, nuestra visión del período sigue condicionada por la arrolladora personalidad de Adolfo Salazar y su obra *La música contemporánea en España* (1930), que absolutizan los parámetros de tradición y progreso, casticismo y europeización. No obstante, Julio Gómez, “refleja también una importante fracción de la realidad musical del momento, habitualmente olvidada”.

III.4. Hacia una revisión del nacionalismo e internacionalismo musical en España en la primera mitad del siglo XX.

En los últimos años se han publicado una serie de trabajos que plantean una revisión del nacionalismo musical en España durante la primera mitad del siglo XX desde un punto de vista distinto, favorecido por la distancia cronológica.

A la vista de algunas de las aportaciones más significativas a la estética musical española, se puede afirmar que desde el 98 hasta la guerra civil, el Nacionalismo es la corriente más poderosa en la creación musical española. Este es un período de crisis social y política casi permanente que termina en una cruenta guerra, y en el que, paradójicamente, se registra un desarrollo sorprendente en el campo científico, pedagógico y artístico, que ha propiciado la denominación de Edad de Plata de la cultura española, como segundo período de esplendor tras el Siglo de Oro.

III.4.1. El Nacionalismo ideologizado y la revalorización de la imagen pintoresca de la música española

El nacionalismo coexiste con tendencias wagneristas, neorrománticas, impresionistas, neoclásicas y con un primer acercamiento español a la vanguardia. Esta diversidad produce una serie de tensiones entre nacionalismo e internacionalismo a lo largo de la primera mitad del siglo XX en la música española⁴²³, con tendencias involutivas que se cierran a Europa. Entre ellas, el

⁴²³Véase MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz: “Nacionalismo e Internacionalismo en la música de la primera mitad del siglo XX”, *RM*, XVI (1993), nº1, 640-657.

regionalismo viene a sumarse al nacionalismo, y a veces una música regional (andaluza) se convierte en representativa del estilo nacional, limitando aún más el concepto. Otro movimiento involutivo es el casticismo, que tiene su origen en clases populares urbanas del XVIII, en el majismo, fenómeno más local que el regionalismo, casi de barrio, que vuelve a géneros o temas de la música castiza de la segunda mitad del siglo XVIII. Se observa, además, una hipervaloración de lo pintoresco que trunca toda aspiración universalista del nacionalismo hasta la aparición de la figura de Manuel de Falla. En cierto modo, regionalismo, casticismo y pintoresquismo son concebidos como algo propio, como una vuelta a la tradición, que es alentada por el aislacionismo franquista.

La dictadura de Franco impone una vuelta a un nacionalismo musical casticista poco significativo desde el punto de vista estético⁴²⁴. Este casticismo plantea una restauración del tradicionalismo cultural de Menéndez Pelayo, basado en la vuelta a los valores teológicos de los siglos XVI y XVII y en el rechazo del movimiento intelectual español y europeo. También se utiliza la figura de Falla a nivel internacional con fines propagandísticos y de prestigio, destacando el catolicismo, ascetismo, nacionalismo y referencias a Castilla (símbolo de la “antigua seriedad española”), y se ocultan sus obvios caracteres vanguardistas. En ese afán de reafirmación nacional se intenta reavivar artificialmente la creación de una ópera nacional mediante la traducción de óperas extranjeras, identificando la nacionalidad de la obra simplemente por el idioma en que era cantada. Desde los estamentos oficiales se alienta, por tanto, un nacionalismo aislacionista que supone una regresión en el contexto estético de la música española y una escasa relevancia en el panorama europeo.

El nuevo régimen impuesto en los años cuarenta en España lleva consigo un nacionalismo exacerbado y aislacionista. Oficialmente se proyecta el nacionalismo de Falla, pero “en realidad el nacionalismo que se seguía era, en el mejor de los casos, el de Turina, aunque se hablara de Falla, y en otros muchos casos un simple nacionalismo se convierte rápidamente en un casticismo”⁴²⁵. Es un nacionalismo por arquetipos que yuxtapone la tradición popular urbana, algunas fuentes zarzueleras y un andalucismo convencional. En ocasiones se

⁴²⁴Véanse PÉREZ ZALDUONDO, Gemma: “El nacionalismo como eje de la política musical del primer gobierno regular de Franco (30 de enero de 1938 - 8 de agosto de 1939)” *Revista de Musicología*, XVIII (1995), nº 1-2, 247-243.y “La música en la revista *Vértice* (1937-1946)”. *Nassarre*. Revista Aragonesa de Musicología XI, 1-2. Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1995, 406-427.

⁴²⁵MARCO, Tomás: “Los años cuarenta” *Actas del Congreso Internacional “España en la música de Occidente”*. Madrid, INAEM, 1987, II, 399-412.

retoma un casticismo andalucista y dieciochesco, basado en Granados, pero con espíritu de zarzuela regionalista.

El nacionalismo aislacionista que caracteriza a la música española durante los primeros años del régimen franquista, exporta una imagen fuertemente ideologizada de España, condicionando la creación, difusión y recepción de nuestra música en otros países en las décadas intermedias del siglo XX. Se convierte así en uno de los factores fundamentales para definir el contexto en el que se desenvuelve la música española fuera de España, ajeno por completo a las disputas estéticas que se estaban fraguando tanto en el país como en el resto de Europa.

III.4.2. La utilización del folklore

En la España regeneracionista un grupo de músicos influidos por Pedrell había conseguido proyectar más allá de los Pirineos una imagen de expresión popular fundamentalmente andaluza, en perfecto lenguaje culto y a la moda de las técnicas estilísticas del momento (wagnerismo, franckismo, impresionismo, ...) ⁴²⁶ Durante la dictadura de Franco se recupera el folklore como sincera muestra de “tradición” musical del pueblo, concentrando la atención sobre el pasado imperial de los siglos XVI y XVII y, fundamentalmente, sobre su producción sacro-polifónica. Así, según Labajo Valdés, el nacionalismo español proyecta al exterior un supuesto acervo exclusivo, y se intentan normalizar los pequeños nacionalismos interiores, propiciando una yuxtaposición de esquemas prototípicos (se aúnan jotas, fandangos, zapateados, etc., en la imagen que se exporta). No obstante, esta yuxtaposición de danzas de distinto origen como representativas de la auténtica música española ya se había producido en la música de “inspiración” española durante el siglo XIX, por lo que esta recuperación del folklore se puede interpretar como una respuesta a la demanda de pintoresquismo español en Europa. No obstante, como señala Labajo Valdés, no podemos determinar un significado definido e independiente para el concepto de ‘folklore’; “hasta el punto de que podría decirse que tan sólo desde su servicio a justificaciones previas -ideológicas y muy específicamente políticas-, sus delimitaciones, pretensiones, objetivos y usos consiguen establecer un modelado del término con

⁴²⁶LABAJO VALDÉS, Joaquina: “Política y usos del folklore en el siglo XX español”, *RM*, XVI (1993), n°4, 1988-1997.

significación funcional”⁴²⁷. De hecho, se han realizado estudios sobre la utilización del folklore musical en las Misiones Pedagógicas y la Sección Femenina como vehículo educativo y de transmisión de ideología⁴²⁸. El folklore se utiliza aquí como símbolo de identificación nacional, impulsando su enseñanza en las escuelas y cátedras ambulantes. Las exhibiciones de Coros y Danzas fueron una de las imágenes de España más difundidas en otros países para participar en concursos folklóricos internacionales y también como misiones diplomáticas en unos momentos de difíciles relaciones exteriores a causa del bloqueo internacional, pues proporcionaban una imagen amable de España⁴²⁹.

Por lo tanto, podemos señalar una nueva corriente de reciprocidad en la utilización de la imagen pintoresca de España. Si en el siglo XIX la revalorización romántica de nuestra literatura, llevó a los pintores y a los músicos españoles a responder a esa imagen pintoresca mediante el costumbrismo e incluso, el *alhambrismo*, en las décadas centrales del siglo XX el régimen franquista sacia el anhelo de “españolismo” europeo insistiendo en la diferencia española y en la imagen folklórica de la música española. Esta ideologización afecta también a la historiografía musical española, mediatizando poderosamente en el enfoque de la historia de la música española de la primera mitad del siglo XX que hemos heredado. Aparece, por tanto, como necesidad urgente, una revisión de la historiografía, liberada ya de las ansias nacionalistas que viene arrastrando desde el siglo XIX, lo que indudablemente enriquecería la historia de la música española con nuevas visiones.

⁴²⁷LABAJO VALDÉS, Joaquina: “Política y usos...”, 1989.

⁴²⁸LIZARAZU DE MESA, M^a Asunción: “En torno al folklore musical y su utilización. El caso de las misiones pedagógicas y la sección femenina”, *AM*, 51, 1996, 233-245.

⁴²⁹LIZARAZU DE MESA, M^a Asunción: “En torno al...”, 242.

