



FOCUS

FESTIVAL

POÉTICAS ENCONTRA- DAS

MÚSICA
ESPAÑOLA
EN EL PERÍODO
DE ENTRE-
GUERRAS
(1918-1939)

El Focus Festival mantiene en la segunda edición su objetivo de consolidar un espacio singular dentro de los programas de la Orquesta y Coro Nacionales de España iluminando una faceta concreta de nuestra historia musical, entendida en su vertiente cultural y social. Lo hace este año aunando esfuerzos con una entidad con larga experiencia en este tipo de proyectos: la Fundación Juan March. Esta alianza permite desarrollar el festival en dos escenarios —el Auditorio Nacional y el Auditorio de la Fundación Juan March—, desdoblar y complementar la oferta artística en los ámbitos sinfónico y de cámara y ampliar el número de conciertos hasta alcanzar el número de cinco.

Esta segunda edición, comisariada por la musicóloga Elena Torres Clemente, de la Universidad Complutense de Madrid, y que lleva por título *Poéticas encontradas: música española en el período de entreguerras (1918-1939)*, pone de manifiesto la efervescencia cultural de un momento clave de nuestra historia, la pluralidad de las estéticas, la velocidad de las transformaciones que afectaron a la escena musical española y —no menos relevante, habida cuenta de los vaivenes y las tensiones políticas que la sacudieron— la transversalidad ideológica de los distintos vectores estéticos, bien sean tradicionalistas o vanguardistas, universalistas o localistas, u orbiten en torno a los ejes de París o Viena.

Emergen en este relato nombres señeros de nuestra música, algunos consagrados, otros acaso sobreseídos de forma apresurada, enmarcados todos ellos entre las dos generaciones que representan Manuel de Falla y Ernesto Halffter: alineados en la tradición, como Joaquín Turina o Conrado del Campo, o escorados a la modernidad, como Robert Gerhard o Emiliana de Zubeldía. Pero también un asociacionismo especialmente activo en Barcelona y Madrid que servirá para coordinar estos esfuerzos individuales y proyectarlos a la sociedad de forma análoga a como hiciera la Generación del 27 con sus poetas, acogándose un conjunto de estilos quizá más heterogéneo pero que, en el fragor de los no menos acalorados debates y polémicas, nos ofrecen una imagen vitalista y diversa de nuestro patrimonio cultural.

EL FUTURO DEL PASADO

La relación que los aficionados y las instituciones tienen con su pasado musical puede ser, en ocasiones, problemática. El predominio aplastante que el canon musical austrogermánico tiene en las programaciones de conciertos no solo ha eclipsado otras tradiciones compositivas. En el caso español, además, ha fomentado una actitud despreocupada, cuando no acomplejada, hacia lo que se ha dado en llamar el patrimonio musical. Como reacción a esta práctica programadora, entre otros objetivos, nace el Focus Festival: pone el foco en nuestra historia musical, pero mostrando sus conexiones e intercambios con otras corrientes internacionales.

La Orquesta y Coro Nacionales de España y la Fundación Juan March aúnan esfuerzos y organizan, de forma conjunta, esta segunda edición del Festival, con el título *Poéticas encontradas: música española en el período de entreguerras (1918-1939)*. Este proyecto se desarrolla simultáneamente en dos sedes (Auditorio Nacional de Música y Auditorio de la Fundación) a través de cinco conciertos que presentan una veintena de obras sinfónicas y de cámara compuestas durante uno de los períodos más intensos y florecientes de la historia musical española. Estos programas ilustran la efervescencia artística y cultural de ese período y su relación con los vecinos europeos.

Bajo el comisariado de la musicóloga Elena Torres Clemente, el Focus Festival ofrece la oportunidad infrecuente de escuchar obras poco o nada programadas, como los poemas sinfónicos *Castilla*, de María de Pablos, y la *Divina comedia*, de Conrado del Campo, el *Trío «España»* de Emiliana de Zubeldía, las suites para pequeña orquesta de Evaristo Fernández Blanco y de Antonio José o canciones de María Rodrigo y Fernando Obradors. La reposición de una composición emblemática y monumental como *La peste*, de Robert Gerhard, será un acontecimiento de primera magnitud en el panorama concertístico de nuestros días. En definitiva, un minucioso trabajo de investigación, edición y recuperación de un repertorio patrimonial con las estéticas contrastantes que emergieron entonces en España en busca de una anhelada identidad nacional a través de la composición musical.

Esta alianza institucional aspira también a llegar a oyentes diversos y públicos internacionales a través de las transmisiones por Radio Clásica y por plataformas digitales. El mismo espíritu ambicioso de difusión nos ha animado a preparar dos publicaciones complementarias. Este libro de la OCNE reúne una colección de ensayos que exploran el contexto artístico y literario de las composiciones interpretadas, mientras que el programa de mano de la Fundación ofrece claves de escucha para estas obras, en muchos casos todavía desconocidas. Es nuestro deseo que este Focus Festival sirva, en fin, para constatar que la colaboración institucional y el comisariado musical son estrategias eficaces para mostrar la variedad y altura artísticas de una de las etapas más ricas de la cultura española. Un período con logros dignos para transformar el patrimonio de nuestro pasado en el futuro de la sala de conciertos.

SOBRE LAS ARTES PLÁSTICAS	VEINTIÚN AÑOS DECISIVOS PARA EL ARTE Y LA CULTURA ESPAÑOLES	JUAN MANUEL BONET	8
SOBRE LA LITERATURA	EL BRILLO DE LA PLATA	ANDRÉS SORIA OLMEDO	26
SOBRE LA DANZA	LA DANZA ESPAÑOLA EN EL PERÍODO DE ENTREGUERRAS	BEATRIZ MARTÍNEZ DEL FRESNO	42
SOBRE LA MÚSICA	POÉTICAS ENCONTRADAS EN EL PERÍODO DE ENTREGUERRAS	ELENA TORRES CLEMENTE	60
SOBRE LA MUJER	CUERPOS QUEBRADOS: MUJERES, MÚSICA Y SILENCIO EN LA ESPAÑA DE ENTREGUERRAS	PILAR SERRANO BETORED	74
PROGRAMA	CICLO DE CÁMARA I	MÚSICA <i>VERSUS</i> MOVIMIENTO	92
	CICLO DE CÁMARA II	SIMBOLISMO <i>VERSUS</i> NEOCLASICISMO	102
	CICLO DE CÁMARA III	POESÍA <i>VERSUS</i> MÚSICA	112
	CICLO SINFÓNICO I	FRANCIA <i>VERSUS</i> ALEMANIA	124
	CICLO SINFÓNICO II	COMPROMISO <i>VERSUS</i> EVASIÓN	132

SOBRE LAS
ARTES
PLÁSTICAS

VEINTIÚN
AÑOS DECI-
SIVOS PARA
EL ARTE
Y LA CULTURA
ESPAÑOLES

JUAN
MANUEL
BONET





← ←

Fiesta en el estudio del pintor Oleguer Junyent (de izquierda a derecha: Ana Aguilar de Llobet, Concepció Callao, Maria Font de la Vall, Maria Junyent, Maria Par Espina, Montserrat Junyent, Rafael Moragas, Concepció Badía, Manuel de Falla, Frank Marshall, Oleguer Junyent, Miguelina Llobet y Albert Par), Barcelona, 10 de noviembre de 1926.

Fundación Archivo Manuel de Falla.

←

Ernesto Halffter (sentado en el centro) junto a amigos y compañeros en el banquete de homenaje celebrado en un restaurante de la madrileña calle del Pintor Rosales con motivo del Premio Nacional de Música por su obra *Sinfonietta*, 1925.

Archivo Ernesto Halffter, Biblioteca/Centro de Apoyo a la Investigación, Fundación Juan March, Madrid.

BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

BOHIGAS, Oriol, *Modernidad en la arquitectura de la España republicana*, Barcelona, Tusquets, 1998.

BONET, Juan Manuel, *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*, Madrid, Alianza, 1995.

—, *Impresos de vanguardia en España (1912-1936)*, Valencia, Campgràfic, 2009.

BONET, Juan Manuel, y Carlos Pérez (eds.), *Los ismos de Ramón Gómez de la Serna y un apéndice circense*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2002.

BOZAL, Valeriano, *Pintura y escultura españolas del siglo xx (1900-1939)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992.

BRIHUEGA, Jaime, *Las vanguardias artísticas en España (1909-1936)*, Madrid, Istmo, 1995.

GARCÍA GARCÍA, Isabel, *Orígenes de las vanguardias en Madrid (1909-1922)*, Córdoba, Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, 2004.

De 1918 a 1939, intentar dibujar un mapa de veintiún años decisivos para nuestra cultura moderna. Mapa centrado en las artes plásticas, en sentido amplio (incluidas la arquitectura, la fotografía y el diseño gráfico), pero en diálogo, que da la propia época, con la literatura, y también con la música.

Si echamos un poco la vista atrás, 1915 es el año en que el madrileño Ramón Gómez de la Serna, el hombre-orquesta de nuestras primeras vanguardias, el inventor del Rastro y el despacho (su Torreón) como proyectos artísticos, el futuro genial catalogador, en 1931, de los *Ismos*, inaugura su tertulia del Café y Botillería de Pombo, pronto inmortalizada por José Gutiérrez Solana en un gran cuadro, colgado en el propio local a partir de 1920, y hoy en el Reina Sofía, y promueve la polémica exposición de los *Pintores Íntegros*, en la que participan el caricaturista Luis Bagaría, María Blanchard, Diego Rivera (que ese año pinta el retrato cubista del escritor, hoy en el MALBA de Buenos Aires) y un escultor oscuro, Agustín «El Choco». Madrid pone los relojes a la hora europea, anticipada en Barcelona, en 1912, por el *marchand* Josep Dalmau con una exposición de arte cubista en la que participaron el escultor Augusto Agero, Marcel Duchamp, Albert Gleizes, Henri Le Fauconnier, Fernand Léger y Jean Metzinger. En ambas ciudades, cuenta mucho la conexión con París, donde Gómez de la Serna pasa largas temporadas. Descubridor de Gutiérrez Solana, también fue uno de los primeros en ser consciente de la importancia de Filippo Marinetti o de Picasso, el inventor del espacio de la pintura moderna, cerca del cual laboran Juan Gris, Pablo Gargallo o Julio González. Por lo demás esa conexión parisiense se ve reforzada al estallar la guerra del 14, que empuja hacia España, país neutral, a los Ballets Russes (cuya sede durante la misma sería la villa barcelonesa de Sitges), y a creadores como Serge Charchoune, Arthur Cravan, Robert y Sonia Delaunay, Albert Gleizes, Jacques Lipchitz, Otto Lloyd, Francis Picabia, Juliette Roche u Olga Sacharoff. Más los polacos: Lucia Auerbach, Wladyslaw Jahl, Józef Pankiewicz, Marjan Paskiewicz, Tadeusz Peiper, Wacław Zawadowski...

Un acontecimiento singular: el homenaje que Gómez de la Serna le tributa en Pombo, en 1917, a Picasso, que está en la capital acompañando a su mujer, Olga Khokhlova, bailarina de los Ballets Russes, que representan en el Teatro Real *Parade*, de Erik Satie, con libreto de Jean Cocteau y decorados, figurines y telón del pintor.

A lo largo de esa década en Barcelona se suceden exposiciones clave en Dalmau. Entre otros, de Rafael Barradas, Charchoune, el *planista* Celso Lagar, Joan Miró (su primera individual), la polaca Mela Muter o Joaquín Torres-García. Picabia, que en 1917 ha publicado con la galería los cuatro primeros números de su revista proto-dadaísta y errante *391*, volvería, ya en 1922, para una individual que motivaría la visita a Barcelona, como conferenciante en su Ateneo, del prologuista de su catálogo, André Breton. Dos uruguayos, Rafael Barradas, llegado en 1914, y Torres-García, que llevaba más tiempo y había pasado antes por una fase modernista y otra *noucentista*, inventan el vibracionismo. El segundo ilustra *Poemes en ondes hertzianes* (1919), el primer libro de versos de Joan Salvat-Papasseit, entre cubista y futurista, en cuyo frontispicio va su retrato por Barradas. El poeta dirigió tres revistas fundamentales, *Un enemic del Poble*, *Arc-Voltaic* y *Proa*. Josep Maria Junoy, que había jaleado la presencia de los cubistas en Dalmau, publica la revista *Troços*, y un libro de *Poemes i cal.ligrames* (1920). Otros poetas decisivos de la escena catalana son J.V. Foix (que continuará *Troços* como *Trossos*), Joan Pérez Jorba, Sebastià Sánchez-Juan, Carles Sindreu, Vicenç Solé de Sojo... En 1921, es en Barcelona donde el pintor mexicano David Alfaro Siqueiros lanza el único número de *Vida Americana*, recordada sobre todo por su ardiente manifiesto latinoamericanista y en la que comparecen Barradas, Salvat-Papasseit y Torres-García. En los veinte, Dalmau organizaría la primera individual de Salvador Dalí y la única de dibujos que Federico García Lorca celebró en vida, y tendría el proyecto de una revista (*Nouveau Plan*) con Theo van Doesburg.

En 1918, el chileno Vicente Huidobro llega a Madrid desde París alardeando de *Horizon carré*, su libro de versos cubistas en francés publicado el año anterior, cuyos ejemplares de lujo llevan la reproducción de un dibujo de Gris. Con ese volumen, escrito, como su título indica, en la *lingua franca* de la modernidad, empieza la poesía hispánica de vanguardia. Durante los cuatro meses de 1918 que pasó en Madrid, lo frecuentaron los Delaunay (Robert realizó la cubierta de *Tour Eiffel*), Rafael Cansinos Assens, Guillermo de Torre...

El ultraísmo, proclamado en 1919 por Cansinos (que dos años después lo caricaturizaría en su novela en clave *El Movimiento VP*) y cuyo principal líder fue Guillermo de Torre, fue la primera vanguardia española articulada y consistió sobre todo en una explosión de metáforas pirotécnicas y en una

floración de revistas. Las primeras, con cabeceras anticuadas: *Cervantes*, *Los Quijotes* o *Grecia*. Otras, en sintonía con la vanguardia: *Horizonte*, *Perseo*, *Plural*, *Reflector*, *Tableros*, *Tobogán*, *Ultra* de Oviedo, *Ultra* de Madrid, *Vértices*... En ellas, versos de Huidobro (que terminó mal con casi todos los ultraístas), Guillermo de Torre y Cansinos («Juan Las») pero también del entonces madrileño Jorge Luis Borges y de Rogelio Buendía, José de Ciria y Escalante, Gerardo Diego, Pedro Garfias, César González-Ruano, Juan Gutiérrez Gili, Juan Larrea, Rafael Lasso de la Vega, Eugenio Montes, Humberto Rivas y su hermano José Rivas Panedas, Jacobo Sureda, Adriano del Valle, Isaac del Vando-Villar... *Greguerías* de Gómez de la Serna. Traducciones de Guillaume Apollinaire y otros cubistas, de Marinetti y otros futuristas, de Tristan Tzara y otros dadaístas, de expresionistas alemanes... Ilustraciones, también, de Barradas, Francisco Bores, Norah Borges, los Delaunay, Jahl y Paszkiewicz, Carlos Sáenz de Tejada, Francisco Santa Cruz, José María Ucelay o Daniel Vázquez Díaz. Dos revistas gallegas no estrictamente ultraístas, pero abiertas al movimiento, han de ser mencionadas en este mapa: la coruñesa *Alfar*, cuyo director artístico fue Barradas (que reunía a los *alfareros*, es decir, a los colaboradores madrileños de la revista, en su tertulia del Gran Café Social de Oriente), y la lucense *Ronsel*. El ultraísmo tendría una segunda existencia allende el Atlántico, principalmente gracias a Borges y al estridentismo mexicano. Peiper y otros lo difundieron por Europa.

De todos los pintores vinculados al ultraísmo, el principal fue Barradas el vibracionista. Sin él el escultor Alberto, que frecuentó la tertulia de los *alfareros* y publicó en *Ronsel* un dibujo, hoy en el Reina Sofía, sobre aquel café de Atocha, no habría encontrado su camino. También fue el uruguayo clave para Dalí, como puede apreciarse en sus autorretratos y en sus nocturnos. Fueron asimismo admiradores suyos García Lorca y Luis Buñuel, compañeros del anterior en la Residencia de Estudiantes. Gabriel García Maroto, pintor, ilustrador, poeta, impresor, editor, empezó como simbolista, pasó por un post-cubismo a lo Vázquez Díaz y en sus visiones suburbiales madrileñas también aprendió de Barradas.

Adolfo Salazar, el gran musicólogo del 27, se fijó en la obra singularísima de Carmen Barradas, la hermana del pintor, cuyo concierto de 1922 en el Ateneo de Madrid, con piezas muy de vanguardia, reseñó en *El Sol*. La música

no fue preocupación central en el ultraísmo, pero está el caso excepcional de Gerardo Diego, que en alguno de sus recitales de piano tocó a Satie, Stravinski o Lord Berners, y que sería próximo a Falla, Óscar Esplá y otros compositores. También para Dalí, futuro amigo de Berners, la música constituyó entonces un universo atractivo. Lo atestiguan su boceto de cubierta para una traducción catalana por Jaume Maurici, finalmente no editada, de *Pour la musique*, poemario de Léon-Paul Fargue; sus cubiertas para dos partituras, *Rubaiyat*, (1926), de Salazar, y *Marche joyeuse* (1925), de Ernesto Halffter; y, en 1926, su luminoso bodegón homenaje a Satie, que se conserva en su fundación figuerense. Además de Louis Aragon, Walter Gropius, Max Jacob o Marinetti, en la Residencia actuaron Darius Milhaud, Francis Poulenc, Maurice Ravel o Stravinski.

1925 fue un año clave. Por *La deshumanización del arte*, de un Ortega que dos años antes había lanzado su *Revista de Occidente*, y por *Literaturas europeas de vanguardia*, de Guillermo de Torre. Y también por la decisiva *Exposición de Artistas Ibéricos*, organizada por la Sociedad de Artistas Ibéricos (SAI) en el Palacio de Cristal, en el marco de la cual conferenció Ortega.

Si en poesía, para la generación que giró en torno a los binomios Guillén/Salinas y Alberti/García Lorca, y que antologaría Gerardo Diego, el año emblemático sería 1927, el del centenario de Góngora, en el campo de la arquitectura lo había sido 1925. La brillante generación del 25 la integraron, entre otros, Carlos Arniches y Rafael Bergamín (los artífices de la Colonia El Viso), Luis Blanco Soler, Martín Domínguez, Casto Fernández Shaw, Fernando García Mercadal, Luis Gutiérrez Soto, Luis Lacasa, Luis Martínez-Feduchi (autor, con Vicente Eced, del Capitol, la proa más emblemática de la Gran Vía), Manuel Sánchez Arcas y Secundino Zuazo (suyos son la Casa de las Flores y los Nuevos Ministerios), más el ubicuo ingeniero Eduardo Torroja. Se hará referencia luego a las escenas catalana y vasca, pero hay que evocar también una tupida red arquitectónica provinciana. Una lista reducida: los hermanos Borobio en Zaragoza; Joaquín Vaquero Palacios (también pintor) en Oviedo; Manuel del Busto y su hijo Juan Manuel en Gijón; Víctor Eusa en Pamplona; Miguel López en Alicante; Luis Albert, Cayetano Borso di Carminati, Enrique Pecourt, Joaquín Rieta o Enrique Viedma (autor de la emblemática Finca Roca) en Valencia; Miguel Martín Fernández de la Torre en Las Palmas; José Enrique Marrero Regalado en Santa Cruz de Tenerife...

En la pintura española del período un sector muy visible practica una suerte de poscubismo, una modernidad moderada, cuyos faros son el vasco Aurelio Arteta, el catalán Joaquim Sunyer y otros *noucentistes* orsianos, y sobre todo Vázquez Díaz, con sus murales colombinos de La Rábida. Para un recuento de ese sector, resultan utilísimas las crónicas de Manuel Abril en *Blanco y Negro*. Pintores como José Aguiar, Rafael Botí, Manuel Colmeiro, Isaías Díaz, Francesc Domingo, José y Margarita Frau, Hipólito Hidalgo de Caviedes, Genaro Lahuerta y Pedro Sánchez, Joaquim Mercadé, Juan Navarro Ramón, Jesús Olasagasti, Timoteo Pérez Rubio, Joaquín Valverde o Rosario de Velasco practican todos ellos, cada uno con sus matices, de un «pintar duro», por decirlo con Rosa Chacel, esposa y biógrafa de Pérez Rubio. En escultura, cultivaron un clasicismo moderno Emiliano Barral y Francisco Pérez Mateo (ambos morirían como defensores de Madrid), el Daniel González de los años parisienses, Mateo Hernández o los *evolucionistas* Josep Granyer, Martí Llauradó y Joan Rebull.

Revista de Occidente, activísima en el campo de la literatura y la filosofía, sólo publicó dos libros de arte, *Mi Salón de Otoño* (1924), de Eugenio d'Ors, y *Realismo mágico* (1927), traducción de un volumen de 1925 de Franz Roh centrado en las figuraciones nuevas, en gran medida metafísicas, entonces a la orden del día en Italia, Francia y Alemania. Tres españoles tan sólo entre los glosados: Picasso, el Miró pre-surrealista y Josep de Togores. «El Roh» tuvo enorme impacto en Latinoamérica: de ahí sale el realismo mágico teorizado por Alejo Carpentier. Realistas mágicos fueron aquí Mariano de Cossío, Ángel López Obrero, Maruja Mallo (cuya primera individual tendría lugar en 1928 en los locales de la revista orteguiana), el falangista Alfonso Ponce de León (asesinado en el Madrid del verano de 1936), el *metafísico solar* grancañario José Jorge Oramas, Santiago Pelegrín, Gregorio Prieto (en sus obras romanas), Ángeles Santos, Arturo Souto, Amando Suárez-Couto...

Floración, en provincias, de las revistas. La mejor: la malagueña *Litoral*, creación de dos poetas metidos a impresores, Manuel Altolaguirre y Emilio Prados, que en su Imprenta Sur tenían una suerte de altarcillo a Falla, Juan Ramón Jiménez y Picasso. Su número más espectacular: en 1927, el del centenario de Góngora, con portada de Gris, lámina de Picasso, viñetas de otros pintores, partitura de Falla... Pero *Litoral* no está sola. La acompañan *Carmen*

en Gijón, *Gallo* en Granada, *Mediodía* en Sevilla, *Meseta* y luego *Ddooss* y *A la Nueva Ventura* en Valladolid, *Papel de Aleluyas* en Huelva, *Parábola* en Burgos, *Renovación* en Cádiz, *La Rosa de los Vientos* en Santa Cruz de Tenerife, *Verso y Prosa* y luego *Sureste* en Murcia... Luego, *Ágora* en Albacete, *Ardor* en Córdoba, *Atalaya* en Lesaca, *Brisas* en Palma, *5* en Vitoria, *El Gallo Crisis* y luego *Silbo* en Orihuela, *Hojas de Poesía y Nueva Poesía* en Sevilla, *Isla* en Cádiz, *Murta* y *Alfil* en Valencia, *Noreste* en Zaragoza... Un circuito en el que Cataluña y Galicia participan con sus respectivas lenguas, en ocasiones entreveradas con el español: *L'Amic de les Arts* en Sitges, *Art* en Lérida, *Hèlix* en Vilafranca del Penedès, *Nós* en Orense, *Resol* en Santiago, *Yunque* en Lugo, la cunqueiriana *Frol de Diversos* en Mondoñedo...

En *Verso y Prosa*, brillan Juan Bonafé, Pedro Flores, Ramón Gaya y Luis Garay, pintores de una modernidad atemperada. Gaya, el benjamín, sería la gran voz surgida en ese contexto. Juan Guerrero Ruiz, el principal impulsor de *Verso y Prosa*, secretario del ayuntamiento de Murcia, lo fue luego del de Alicante, la ciudad de Óscar Esplá y de un gran pintor secreto, Emilio Varela. Importantísimos los registros fotográficos de Guerrero, que abarcan ambas ciudades y otras localidades de la zona, además del Madrid de Juan Ramón Jiménez y del 27.

En Madrid, *La Gaceta Literaria*, plataforma ecuménica, fue la gran obra de Ernesto Giménez Caballero, con Guillermo de Torre como su primer secretario de redacción. Giménez Caballero fue vanguardista en libros como *Carteles*, *Hércules jugando a los dados*, *Julepe de menta* o *Yo inspector de alcantarillas*, para luego convertirse en admirador del fascismo italiano, y en uno de los líderes del español. Algunos de sus *Carteles literarios*, expuestos en 1927 en Madrid y Barcelona (en Dalmau), y que están hoy en el Reina Sofía, se los mostró, en la etapa alemana del trepidante periplo europeo narrado en *Circuito imperial* (1929), a Kurt Schwitters y al resto de los *abstrakten* de Hannover. A destacar también su cine, sobre todo *Esencia de verbena* (1930), versión castiza de la sinfonía berlinesa de Walter Ruttmann, y su papel al frente del cineclub de la revista.

Ciudades donde no hubo una revista homologable, pero sí actividad moderna. Cineclubs, por ejemplo, a imagen del madrileño, hubo uno hasta en Teruel. Personajes insustituibles. En Huesca, el escultor y tipógrafo anar-

quista Ramón Acín, autor de unas *Pajaritas* en el parque de la ciudad, y que en 1936 sería asesinado por los rebeldes, lo mismo que su mujer, Conchita Monrás. En Sabadell, Francesc Trabal, narrador muy pendiente de Satie y otros compositores de esa onda. En San Sebastián, el arquitecto José Manuel Aizpúrua, alma del Grupo Norte del GATEPAC y luego de GU. Aizpúrua, líder de la Falange donostiarra, lo cual le costaría la vida al estallar la guerra civil, fue nuestro Giuseppe Terragni. Su obra maestra, el Club Náutico, la elogiaron Van Doesburg y Sigfried Giedion. Su obra fotográfica es muy Nueva Visión. GU, en arte: Juan Cabanas, Nicolás de Lekuona (también fotógrafo, fallecido en combate en las filas franquistas) y sobre todo Jorge Oteiza.

En el ámbito de la llamada pintura del 27, cuyo epicentro fue París, la figura central es Bores, partidario de una «pintura-fruta»: pintura poética, cubismo entreverado de acentos postimpresionistas y *fauves* que apoyaron Maurice Raynal, Émile Tériade o Christian Zervos. Además del madrileño, la cultivaron Manuel Ángeles Ortiz, Pancho Cossío, Ismael González de la Serna, Alfonso de Olivares, Joaquín Peinado y Hernando Viñes (sobrino del gran pianista Ricardo Viñes), entre otros. Pero también tuvieron momentos «pintura-fruta» Pedro Flores, Ramón Gaya, Emilio Grau Sala, José Moreno Villa, Benjamín Palencia, Esteban Vicente... En el campo del libro, bellísimos los de José María Hinojosa, que además de con Dalí y con Ángel Planells, contó como ilustradores con Manuel Ángeles Ortiz, Bores, Moreno Villa, Palencia y Peinado. González de la Serna ilustró en 1928, para *Cahiers d'Art*, un Góngora monumental. Como simpático apéndice a la obra de los pintores, las modernísimas criaturas gráficas de tres humoristas del 27, escritores-ilustradores, colaboradores de *Buen Humor*, *Gutiérrez* o *Macaco*: Enrique Jardiel Poncela, Miguel Mihura («Lilo») y Tono.

Falla, faro para muchos. Colaboraron directamente con él (imposible no mencionar el cervantino *Retablo de Maese Pedro*, que congregó a varios de ellos, primero en París, en 1923, y luego en Ámsterdam, en 1926) Manuel Ángeles Ortiz, García Lorca, Hermenegildo Lanz, Picasso, Hernando Viñes, incluso Buñuel... Pintores como Mariano Andreu, Gustavo Bacaristas, Salvador Bartolozzi, Néstor o Sáenz de Tejada pusieron su arte al servicio de los efímeros Ballets Espagnols de La Argentina, creados a imitación de los Ballets Russes, que además de con Picasso, habían contado, en lo plástico, con Gris y Pere Pruna,

mientras los de Montecarlo recurrirían a Miró. Siempre en ese terreno de la danza, mencionar a dos bailarines, el vallisoletano Vicente Escudero, ligado, en París, a las vanguardias y autor de decorados de Léger o Picabia, y el barcelonés Joan Magrinyà, con el que colaboraron Miró y Grau Sala.

Hinojosa, futuro poeta asesinado (en su caso, por los republicanos), había sido, de todos los de la galaxia veintisetista, el más proclive al surrealismo. Altolaguirre trató a Dalí y a Gala tanto en Málaga (durante el viaje de novios de la pareja) como en París, donde Edgar Neville había visitado el buró surrealista. Por aquellos años el surrealismo, en cuyas filas militaban Miró, Dalí, Buñuel y Óscar Domínguez, tentó a muchos en nuestra escena, incluidos, en pintura, José Caballero, un extraterritorial como Federico Castellón (incorporado a la escena norteamericana), los vallecanos y los *logicofobistes*.

Cuando me refiero a los vallecanos, hablo de Alberto, Benjamín Palencia, el escultor lanzaroteño Pancho Lasso y cuantos compartieron con ellos el camino a Vallecas, es decir, el sueño de una vanguardia de signo surrealizante enraizada en la meseta. Alberto es quien, pintando, más se acordó del vibracionismo barradiano, por ejemplo en sus decorados, hoy en la colección del Reina Sofía, para *La romería de los cornudos* (1934), de Gustavo Pittaluga sobre libreto de García Lorca. Lo poco que se conserva de su escultura de aquel tiempo es extraordinario; en el exilio moscovita recrearía todo eso en la memoria, mezclando Vallecas y la estepa rusa. Otros que participaron en la aventura fueron los pintores Luis Castellanos, Juan Manuel Díaz-Caneja, Maruja Mallo y Antonio Rodríguez Luna, así como el escultor Eduardo Díaz Yepes, todos ellos miembros (salvo Díaz-Caneja) del efímero Grupo de Arte Constructivo fundado en 1933 por el entonces madrileño Torres-García. Vallecana es la escenografía de Maruja Mallo para *Clavileño*, ballet cervantino de Rodolfo Halffter que iba a haberse estrenado en la Residencia de Estudiantes en el otoño de 1936. Ecos de esa poética, en los donostiarras Cabanas, Lekuona y Oteiza; en algunas obras de Francisco Mateos o Miguel Prieto; y en tres valencianos, Enrique Climent, Josep Renau y el escultor Tónico Ballester.

Como director de la compañía teatral universitaria ambulante La Barraca, uno de los proyectos más emblemáticos de los años de la Segunda República, García Lorca le encargó a Palencia la insignia que los *barracos* lucían en sus monos. El pintor colaboró además con decorados y figurines, lo

mismo que, entre otros, Alberto, Manuel Ángeles Ortiz, Norah Borges, José Caballero, Ángel Ferrant, Gaya y Ponce de León. Una nómina importante en la que se entrelazan diversos caminos: ultraísmo, realismo mágico, pintura del 27, Vallecas... Un espíritu similar animaba las Misiones Pedagógicas, para cuyo Museo del Pueblo, o Museo Ambulante (gran proyecto de Manuel Bartolomé Cossío), Bonafé, Gaya y el madrileño Eduardo Vicente copiaron obras maestras del Prado.

Un núcleo potente: ADLAN (Amics de l'Art Nou), agrupación surgida en Barcelona que organizó diversas exposiciones, recitales y publicaciones. Muy ligada a la acción de ADLAN estuvo la del GATCPAC, la sección catalana del GATEPAC, movimiento nacido de la conjunción de esfuerzos de los arquitectos funcionalistas catalanes capitaneados por Josep Lluís Sert, los madrileños del 25 en torno a García Mercadal y los del Grupo Norte, en torno a Aizpúrua. En A.C., la revista del GATEPAC, se encuentran muchas referencias a actividades de ADLAN, por ejemplo a exposiciones de Hans Arp, Man Ray o Alexander Calder, que en 1932 realizó en el local de los arquitectos una representación de su circo de alambre... En 1934 la lujosa revista anillada *D'Ací i d'Allà* dedicó un número formidable al arte moderno, coordinado por Joan Prats (ADLAN) y Sert (GATCPAC) y con cubierta y *pochoir* de Miró. ADLAN organizaría, a comienzos de 1936, la retrospectiva de Picasso que se vio en Barcelona, Madrid y Bilbao, con catálogo prologado por Guillermo de Torre, alma de ADLAN-Madrid.

Otro núcleo *thirties* clave: el de Santa Cruz de Tenerife, alrededor de una revista, *Gaceta de Arte*, dirigida por el crítico de arte y fotógrafo Eduardo Westerdahl, con Agustín Espinosa, Pedro García Cabrera, Emeterio Gutiérrez Albelo, Domingo López Torres (otro futuro asesinado por los rebeldes), Agustín Miranda o Domingo Pérez Minik entre sus colaboradores. La arquitectura funcionalista, el realismo mágico y el social, la abstracción geométrica con ribetes orgánicos, los objetos de Ferrant, la nueva fotografía y el surrealismo fueron causas abrazadas por ellos. En 1936, ya encima el golpe y la guerra, el grupo se constituyó como ADLAN-Tenerife. Un año antes, gracias a Óscar Domínguez, su hombre en París, presentaron una *Exposición Internacional del Surrealismo*, con motivo de la cual viajaron a la isla Breton, Jacqueline Lamba y Benjamin Péret.

He citado al paso a fotógrafos ocasionales (pero buenísimos) como Aizpúrua, Guerrero Ruiz, Lekuona o Westerdahl. Mencionar además (otra lista corta) a Antoni Campañà, Pere Català Pic, Emili Godes, Joaquim Gomis (muy cercano a Miró), Josep Massana o Josep Sala en Barcelona; a Cecilio Paniagua en Madrid; al orensano José Suárez en Salamanca; a Aurelio Grasa en Zaragoza; a Adalberto Benítez en Santa Cruz de Tenerife; y las instantáneas, tan teatrales, que Eduardo Chicharro le tomó en Roma a Gregorio Prieto.

El incansable Dalmau, que fallecería en 1937, fue todavía el artífice, en la Barcelona de la primavera de 1936, de la *Exposició Logicofobista*, es decir, de artistas con fobia a la lógica, es decir, surrealistas, cuyo catálogo prologó Manuel Viola. La visitó y la bendijo Paul Éluard. Entre los participantes, Artur Carbonell, Leandre Cristòfol, Ferrant, Esteban Francés, Antonio García Lamolla, el canario Juan Ismael, Maruja Mallo, Ramón Marinel.lo, Joan Massanet, Planells, Jaume Sans y Remedios Varo.

Los treinta fueron aquí, por último, como en todas partes, la década ideológica. En el campo izquierdista, recordar las revistas *Nuestro Cine* (de Juan Piqueras, asesinado en Venta de Baños por los rebeldes, que lo descubrieron entre los pasajeros del expreso París-Madrid), *Nueva España*, *Octubre* (de Rafael Alberti y María Teresa León), *Post-Guerra*, la malagueña *Sur*, o incluso la nerudiana *Caballo Verde para la Poesía*; editoriales «de avanzada» como Biblos, Cenit, Oriente o Zeus, con portadistas como García Maroto, Ramón Puyol y, sobre todo, los polacos Mauricio Amster (fue el grafista de la muestra picassiana de ADLAN) y Mariano Rawicz, mientras en Barcelona encontramos propuestas similares del sevillano Helios Gómez; el libro *El nuevo romanticismo* (1930), de José Díaz Fernández; la *Exposición de Arte Revolucionario* del Ateneo de Madrid (1933); la UEAP (y su revista valenciana *Nueva Cultura*), con el cartelista y fotomontador comunista Renau al frente; los álbumes *La cárcel por dentro* (1935), del socialista Luis Quintanilla, y *La guerra al desnudo* (1936) del comunista «Yes»... Durante la contienda, Renau, director general de Bellas Artes del gobierno republicano, idearía el excepcional pabellón español de la Exposición Internacional de París de 1937, obra conjunta de Lacasa (futuro exiliado en Moscú) y Sert (futuro exiliado en Harvard), y encargaría para el mismo el *Guernica* de Picasso, la *Montserrat gritando* de Julio González, *El pueblo español tiene un camino que conduce a*

una estrella de Alberto, el *Campesino catalán con una hoz* de Miró y la *Fuente de mercurio de Almadén* de Calder. Aquel año fue además el del Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura de Valencia y Madrid. La gran plataforma intelectual republicana fue *Hora de España*, ilustrada por Gaya con viñetas en tinta china. En el bando franquista, en la lujosa *Vértice* coinciden, entre otros muchos, Cabanas; José Caballero, con su surrealismo falangista, tan parecido al surrealismo comunista que practicaban del otro lado Miguel Prieto o Rodríguez Luna; Álvaro Cunqueiro; Montes; Neville; Eugenio d'Ors; Pruna; Sáenz de Tejada...

**SOBRE LA
LITERATURA**

**EL BRILLO
DE LA PLATA**

**ANDRÉS
SORIA
OLMEDO**





← ←

Adolfo Salazar,
Francisco García
Lorca, Manuel de
Falla, Ángel Barrios y
Federico García Lorca
(de izquierda a derecha)
en los sótanos de la
Alhambra, Granada,
octubre de 1921.

Fotografía de
Robert Gerhard.

Fundación Archivo
Manuel de Falla.

←

La compañía de
los Ballets Russes
interpretando
Shéhérazade en el
Patio de los Leones de
la Alhambra, Granada,
mayo de 1918.

Fundación Archivo
Manuel de Falla.

BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

GRACIA, Jordi, y
Domingo Ródenas de
Moya (eds.), *Las dos
modernidades: Edad
de Plata y transición
cultural en España*,
Madrid, Visor, 2021.

JIMÉNEZ MILLÁN,
Antonio, y Andrés
Soria Olmedo (eds.),
*Rumor renacentista.
El Veintisiete*, Málaga,
Centro Cultural
Generación del 27,
2010.

MAINER, José-Carlos,
*17 de diciembre de
1927. El triunfo de la
literatura*, Madrid,
Taurus, 2020.

SORIA OLMEDO,
Andrés, *La Generación
del 27. ¿Aquel momento
ya es una leyenda?*,
Madrid, SECC,
Junta de Andalucía
y Residencia de
Estudiantes, 2009.

Es probable que pusieran juntas dos novedades de 1928 en el escaparate de la librería de León Sánchez Cuesta de la madrileña calle de Serrano: *Primer romancero gitano* de Federico García Lorca y *Flor nueva de romances viejos, que recogió de la tradición antigua y moderna R. Menéndez Pidal*, editados respectivamente por Revista de Occidente (con cubierta diseñada por el propio Lorca) y por La Lectura.

Si don Ramón basó su antología en incorporarse a la tradición como «el español de todos los tiempos que haya oído y leído más romances [...] mediante el manejo selectivo de multitud de variantes auténticamente populares», Lorca —que lo había acompañado en 1920 a recoger romances por el Albaicín y el Sacromonte granadinos— definió su libro como «anti-pintoresco, antifolklorico, anti flamenco». Según escribió Pedro Salinas en 1950, su originalidad y su contribución al género que Juan Ramón Jiménez definió como «río de la lengua española» consistió en sintetizarlo en todas sus variantes, del romancero viejo al vulgar, y a la vez saturar el romance de metáforas atrevidas, procedentes de la vanguardia. Como el propio Lorca observó sobre las *Soledades* gongorinas: «La narración es como un esqueleto del poema, envuelto en la carne magnífica de las imágenes».

Ambos libros miran al pasado sin anacronismo ni historicismo, con los ojos del presente que los construye, ojos del siglo xx. En el caso de Lorca pasados por el filtro del vanguardismo formalista que atraviesa todo el período y condiciona el trato con el pasado.

Quizá alguien se los compró allí el 13 de diciembre de 1928 antes de subir a la Residencia de Estudiantes para oír la conferencia de García Lorca sobre las nanas: «Añada. Nana. Arrolo. Vou veri vou. Canciones de cuna españolas», dicha y cantada acompañándose de un piano que Rafael Alberti evocó en una página memorable (1971):

¡El Pleyel aquel de la Residencia! [...] ¡Época de entusiasmo,
de apasionada reafirmación nacional de nuestra poesía, de
recuperación, de entronque con su viejo y puro árbol sonoro!
Ante ese piano he presenciado graciosos desafíos

—o, más bien, exámenes— folklóricos entre Lorca, Ernesto Halffter, Gustavo Durán, muy jóvenes entonces, y algunos residentes ya iniciados en nuestros cancioneros.

—¿De qué lugar es esto? A ver si alguien lo sabe
—preguntaba Federico, cantándolo y acompañándose:

*Los mozos de Monleón
se fueron a arar temprano
—¡ay, ay!—,
se fueron a arar temprano...*

Este romance formó parte de la *Colección de canciones populares antiguas* con las que grabó un disco en 1931 acompañando al piano a Encarnación López Júlvez, «La Argentinita», en el único testimonio sonoro suyo que se conserva. En 1933 montó otra charla al piano, «Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre», sobre las canciones populares que jalaban el año en Granada.

El propio Alberti incluyó en *Marinero en tierra* (1925), además de una célebre carta elogiosa de Juan Ramón Jiménez, las partituras de «Mi corza» (Ernesto Halffter), «Salinero» (Gustavo Durán) y «Verano» (Rodolfo Halffter), además de dedicar sendos poemas a los tres compositores. El Premio Nacional de Música de 1925 correspondió a la *Sinfonietta* de Ernesto Halffter. El de Poesía se dividió entre *Marinero en tierra* y *Versos humanos* de Gerardo Diego, también excelente pianista.

De modo directo o indirecto todo remite al mundo de Falla, el del *Concerto para clave* (1926), el del cervantino *Retablo de Maese Pedro* (1923) y, en 1922, a la reflexión sobre el canto primitivo andaluz, con motivo del I Concurso de Cante Jondo, con un joven Lorca a su lado que mientras aprendía a tocar la guitarra flamenca dictó la charla «Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado “cante jondo”», revisada en los años treinta con el título «Arquitectura del cante jondo».

Lorca complementó la lección de Juan Ramón Jiménez con la de Falla, quien daba una importancia capital a la evocación de «la verdad sin la auten-

ticidad» frente a los «fabricantes de música española», con lo que, a su juicio, de las letras del cante jondo «se debe tomar del pueblo nada más que sus últimas esencias y algún que otro trino colorista, pero nunca querer imitar fielmente sus modulaciones inefables, porque no hacemos otra cosa que enturbiarlas». (Y Juan Ramón: «No hay arte popular, sino tradición popular del arte», en *Segunda antología poética*, 1922.)

La mirada a la poesía popular se extiende a la culta con la misma perspectiva. Entre los clásicos recuperados, las *Poesías líricas* de Lope de Vega editadas por José F. Montesinos (1926) se dirigen sin titubeos a las lecturas actuales y la edición de *Autos sacramentales* de Calderón de Valbuena Prat (1926), ya orientada a la conexión con las reescrituras de Hugo von Hofmannsthal y con el teatro de Luigi Pirandello, sirvió para el montaje de *El gran teatro del mundo* de Calderón en Granada durante las fiestas del Corpus de 1927 (con música incidental de Falla; primera representación desde su prohibición en 1765) y para el del auto de *La vida es sueño* por La Barraca, con escenografía de Benjamín Palencia. Esta presencia calderoniana despertó relecturas más o menos vanguardistas del género, como *El hombre deshabitado* (1931) de Alberti, subtítulo «Auto sacramental sin sacramento».

En otra clave, Gerardo Diego había dedicado a Falla el poema «Estética» en *Imagen* (1922) —«Estribillo Estribillo Estribillo / El canto más perfecto es el canto del grillo»— con la intención «de definir por imágenes mi concepto de la Poesía (tan unido al de la Música) tratando de conseguir además el equilibrio, la fuerza y la pureza del ritmo», según le escribía al maestro el 12 de febrero de 1921.

El presentador del Concurso de Cante Jondo fue Ramón Gómez de la Serna. Tejiendo su inmensa obra con la greguería, entre aforismo y caricatura, fue el primero que estableció contacto con las vanguardias, desde el futurismo (1909) hasta *Ismos* (1931), como el «Jazzbandismo»: «Entra en conmoción toda la tarima del estrado. Pasa el camión de los bosques. El elefante de la música trota. En el jazz se dan un abrazo todas las razas y completa el abrazo el tango, que tiene madre también africana, la “tangana”».

La escritura de la vanguardia contó con el impulso decisivo del creacionismo del poeta chileno Vicente Huidobro —llegado de París en 1918—, análogo al ultraísmo en primar la imagen y la metáfora como soporte de la

autonomía del lenguaje poético. Recogidas en *Literaturas europeas de vanguardia* de Guillermo de Torre (1925), estas teorías se engranaron con la fundación en 1923 de *Revista de Occidente* y su editorial por Ortega y Gasset, ya bajo el predominio de la «vuelta al orden» postcubista (en 1920 Jean Cocteau pidió para la poesía «la reaparición de la rosa, única reacción posible contra las máquinas y las flores del mal») y rumbo a la poesía pura, definida por Jorge Guillén en 1926 como «“poesía bastante pura”, ma non troppo». Aunque comentaba, respecto a la «poesía realista, o con fines sentimentales, ideológicos, morales», que resulta «demasiado inhumana». Con esta frase matizaba a su vez la fórmula de la *Deshumanización del arte* (1925) de Ortega: «estilizar es deformar lo real, desrealizar. Estilización implica deshumanización». El arte objetivo, ligero, autoconsciente, irónico, inaugurado por el «bloque histórico» de Debussy y Mallarmé, reduce las pretensiones del poeta de mezclar vida y poesía.

Volvamos a aquel día de noviembre 1928. El lector o lectora mete el programa impreso de la conferencia entre las páginas del *Romancero*. Vale la pena conservar las transcripciones musicales y los dibujos de Lorca y de José Moreno Villa, el polígrafo madrileño que vive y trabaja en la Residencia. En su autobiografía *Vida en claro*, escrita ya en el exilio mexicano (1944), recuerda:

[...] que Madrid hierve, que mis amigos quieren superarse. Todos, todo un enjambre. Hay un rumor renacentista que los mantiene en vilo. ¡Qué maravilla! Durante veinte años he sentido este ritmo emulador, y he dicho: Así vale la pena de vivir. Un centenar de personas de primer orden trabajando con la ilusión máxima, a alta presión. ¿Qué más puede pedir un país?

Está evocando los frutos del programa de reforma cultural cuyos beneficiarios fueron los jóvenes miembros de las «élites» intelectuales cuyo «Idealtypus», trazado por el propio Ortega, era el de la concentración en el trabajo callado, mientras «en torno todo es bullanga y vocinglería como la de los jóvenes círculos literarios en París [...]».

La *Revista de Occidente* —y su editorial— acogió la mayor parte de los debates decisivos para la literatura española hasta la Guerra Civil. Durante los años veinte favoreció las normas estéticas inspiradas en el horizonte de un cubismo ya transformado en género, con sus especies correspondientes, en un espectro formalista —de alcance europeo— cuya táctica frente al activismo vanguardista fue la de asimilarlo a las minorías modernizadoras como educador en lo nuevo, limando así los posibles aspectos de revulsivo social.

El 16 y 17 de diciembre de 1927 el grupo de «la joven literatura» conmemoró el tricentenario de la muerte de Góngora y reivindicó sus poemas mayores, por lo que fue encuadrado en la «Generación del 27».

Recordaremos, con Claudio Guillén, que este «grupo limitado de poetas» (los seis firmantes del homenaje gongorino, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Federico García Lorca y Rafael Alberti, más Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Emilio Prados y Manuel Altolaguirre, incluidos en la *Antología* de Gerardo Diego de 1932), junto a otros nombres —de poetas y prosistas— integró la «nómina incompleta de la joven literatura» publicada por Melchor Fernández Almagro en *Verso y Prosa* en 1927. Todo este conjunto podría nombrarse como generación con tal de quedar subsumido en el «más amplio y totalizador y polifónico conjunto o sistema literario».

Su cronología puede encerrarse entre las revistas *Índice* de Juan Ramón Jiménez y *Los Cuatro Vientos* (1933) y las antologías de Gerardo Diego (1932 y 1934) y se articula con otros grupos regionales donde escritores, músicos y artistas plásticos despliegan el conjunto de la «cultura del 27».

Dámaso Alonso presentó la trayectoria del grupo —en una división cronológica certera— como el paso desde un «paisaje [...] polar» (1920-1927: vanguardia, deshumanización, Góngora) a «un aumento de temperatura humana» (1927-1936: apertura del «portillo del neopopularismo», presencias de la «herejía» del surrealismo y del «demonio de la política»).

«Grupo» y «cultura» del 27 pasan por maestros y espacios comunes. En el centro del campo quedan la Residencia de Estudiantes y la *Revista de Occidente* (1923-1936) y los magisterios de Juan Ramón Jiménez y José Ortega y Gasset, sentidos como complementarios a pesar de sus divergencias.

Este último, en *Ideas sobre la novela* (1925), constata que el género, sin la pujanza del XIX, se ha convertido en «género moroso», respecto del fo-

lletín y el melodrama, como indican los modelos de Dostoievski y Proust (*Por el camino de Swann* fue traducido por Salinas en 1920 y el *Retrato del artista adolescente* de Joyce en 1926). Sobre esta idea prevaleció entre los jóvenes la de la autonomía del medio formal, de modo que la prosa se sometió a un proceso de depuración análogo al del verso, como muestra *Ejercicios* (1927) de Benjamín Jarnés, verdadera poética de la prosa nueva, precisa y antirretórica («Ni gárgola, ni surtidor, ni catarata. Queremos agua filtrada en un vaso muy limpio de cristal»), con salidas hacia el aforismo barroco y nietzscheano (cuyo maestro era Bergamín), hacia el humorismo, hacia el «collage» y «montage» de fragmentos y hacia cierto costumbrismo de lo moderno.

La trama de las nuevas revistas articula todo el campo literario, desde las del ultraísmo a las de la Segunda República y la Guerra Civil. Baste con nombrar *Litoral* de Málaga (1926-1927) —tipografía elevada al rango de las bellas artes, alternancia de poetas y pintores, escasez de teoría, patentes en el número triple de octubre de 1927 dedicado a Góngora—, producida en la imprenta Sur, de Prados y Altolaguirre; y *gallo* de Granada, asomada a la vanguardia mediante el «Manifiesto Antiartístico Catalán» de Dalí, Gasch y Montanyà (núm. 2, abril 1928), donde se contraponía el «estado de espíritu post-maquinita» con las instituciones de la «intelectualidad catalana de hoy, estancada en un ambiente reducido y putrefacto».

Hacia el convulso final de la década —fin de la dictadura de Primo de Rivera, gran crisis del capitalismo mundial— el horizonte formalista se agrieta por la acción de un nuevo vitalismo empeñado en acercar arte y praxis vital en un compromiso moral encaminado a la acción política en direcciones opuestas al liberalismo.

Dalí y Buñuel criticaron el *Romancero gitano* por poco vanguardista. Mientras de nuevo en noviembre de 1930 y en la Residencia Gustavo Pittaluga, en la presentación del Grupo de los Ocho, exaltaba la «musicalidad pura, sin literatura, sin filosofía, sin golpes del destino, sin física, sin metafísica (cuando un músico se pone a hacer metafísica, echaos a temblar, le salen los truculentos argumentos de las sinfonías de mi tocayo Gustav Mahler)», la banda sonora de la película *Un chien andalou* de Dalí y Buñuel, estrenada en junio de 1929, consistió en la alternancia de discos de tango y *Tristán e Isolda* del odiado Wagner. La crisis ideológica general alcanzó a Lorca —la afrontó reteniendo

la idea daliniana del surrealismo como «evasión» de lo racional, dentro de una «nueva manera espiritualista»—, a Alberti —dio lugar a los poemas de *Sobre los ángeles* (1929): «Y se me revelaron entonces los ángeles, [...] como irresistibles fuerzas del espíritu, moldeables a los estados más turbios y secretos de mi naturaleza»—, a Aleixandre —cuyo mundo en torno a *Pasión de la tierra* (1935) es inseparable del aprendizaje surrealista (en carta a Dámaso Alonso de 1929 le informó del profundo cambio estético respecto de los modelos previos: «Hay como un neorromanticismo en el ambiente, que utilizando la experiencia viva del surrealismo, se aleja de la poesía intelectual, de la poesía pura, de la poesía construida»)— y a Cernuda —quien vio en Altolaguirre un claro «parentesco de expresión y parentesco de visión» con San Juan de la Cruz—.

El cambio de rumbo se puede seguir desde 1927 en *La Gaceta literaria*, «periódico de las letras» fundado por Ernesto Giménez Caballero y Guillermo de Torre, al tocar temas ideológicos y políticos (la entrevista de Giménez Caballero al Marinetti ya fascista, «Italia, violencia, porvenir» [1928], alentó a los partidarios del maquinismo, de la jerarquía y del Estado fuerte) y realizar la encuesta «¿Existe o ha existido la vanguardia?» (junio y julio de 1930), en la que muchos reconocieron el vanguardismo como recién pasado, además de criticar la frivolidad de sus partidarios y advertir la necesidad urgente de atender a la política. Solo se abrió paso la subversión surrealista, más cerca del «Segundo Manifiesto» (1929) y su defensa de la «rebelión absoluta» como virtud moral, obstaculizada por los sistemas «de conservación social», que del primero (1924), más bien generador de desconfianza ante la escritura automática.

En 1932, el programa «mínimo, negativo» de la antología de Gerardo Diego (poesía inteligente, no intelectual, basada en razones poéticas, consciente y no subconsciente, activa pero no política, con el refuerzo de la distinción radical entre «poesía» y «literatura») puso de relieve la cohesión del grupo (como prueban las violentas reacciones de los excluidos) y una serie de contradicciones interiores (por ejemplo la exclusión programática del surrealismo y sus huellas indudables en las poéticas y las obras de algunos de los seleccionados).

El contexto nuevo comprende también la crispación de las minorías ante el empuje de las masas: unos se angustian ante la contaminación y en otros crece la rabia por la exclusión. Si Ortega diagnosticó en 1930 la situa-

ción social española y occidental como marcada por «la rebelión de las masas [...] indóciles frente a las minorías», Machado respondía en 1935 que lo importante de las masas no es la indocilidad, sino seguir aspirando «a la perfección por medio de la cultura».

Se reaccionó contra el decreto de antipopularidad del arte nuevo y se procuró unir la vanguardia artística con la vanguardia política (en 1930 el novelista José Díaz Fernández propuso una literatura de «avanzada» como alternativa de izquierdas al «vanguardismo»).

La Segunda República dio cauce político a los programas culturales de la facción más progresista de la burguesía española, cuyo primer compromiso fue con la Instrucción Pública, desde las Misiones Pedagógicas hasta La Barraca y la Universidad Internacional de Santander (1933-1936).

La literatura de avanzada derivó en literatura de compromiso antifascista, sobre todo después de la represión contra la revolución de Asturias en octubre de 1934, de modo que la revista *Los Cuatro Vientos* —considerada como la última del grupo del 27 y proyectada como muestra de «amplitud, concentración, reunión de la literatura independiente y aparte de la creación literaria, a salvo de toda contaminación» (Salinas a Guillén)— acogió en sus páginas en junio de 1933 la «Oda al rey de Harlem» de *Poeta en Nueva York* y una de las escenas más abiertamente homosexuales de *El Público*, la confrontación entre la Figura de Pámpanos y la Figura de Cascabeles. En la colección aneja se publicó *La voz a ti debida* de Salinas (1933) y *La destrucción o el amor* de Aleixandre (1935).

Las novedades de la segunda *Antología* de Gerardo Diego (1934) acusaron las nuevas circunstancias: tímida apertura a las mujeres poetas (Josefina de la Torre y Ernestina de Champourcín, aunque a pesar de nichos como la Residencia de Señoritas, el Instituto Internacional y el Lyceum Club sigue habiendo obstáculos institucionales y de pretensiones intelectuales a la presencia de las mujeres en el campo literario —en *Revista de Occidente*, por ejemplo, combatidos por Rosa Chacel—); defección de Juan Ramón Jiménez, no sin reacción del antólogo, que imprimió los títulos de todos los poemas retirados; y proclamas revolucionarias de Cernuda y sobre todo de Alberti (ya constituido en «poeta en la calle» desde 1930 y director de la revista *Octubre* [1933-1934]), quien anunció que su poesía futura se pondría al servicio de la revolución española y el proletariado internacional.

José Bergamín, brillante maestro de la paradoja y católico, dirigió *Cruz y Raya* (1934-1936) bajo el signo de la pasión: hacia la filosofía, el pensamiento político, la literatura clásica española y extranjera y las greguerías nuevas de Gómez de la Serna. Fue arena de los primeros discípulos y sucesores del grupo del 27: Rosales, Panero, Vivanco, en cuya obra primera se revigorizó la vieja cuestión de la poesía pura. En su editorial se publicó la segunda versión de *Cántico* de Jorge Guillén (1936), *La realidad y el deseo* de Cernuda (1936) y, en su prolongación en el exilio mexicano, *El poeta en Nueva York* (Séneca, 1940).

Al lado, Pablo Neruda lanzó el manifiesto «Sobre una poesía sin pureza» (*Caballo verde para la poesía*, núm. 1, 1935), al amparo del cual Miguel Hernández empezó a escribir su mejor poesía y, ya durante la Guerra Civil, *Hora de España* siguió poniendo el trabajo intelectual al servicio de la causa popular. Allí, María Zambrano, en contraste con la actitud anterior de la joven literatura, exaltó en 1938 «la infinita complejidad de la novela galdosiana, la magia que de ella emana, más allá de la literatura. Magia igual a la que irradia una pared desconchada, un cardo en un erial, unas tejas verdinegras de lluvia, un rostro arrugado por los días, todo aquello cuya gracia consiste solamente en existir».

**SOBRE LA
DANZA**

**LA DANZA
ESPAÑOLA
EN EL
PERÍODO
DE ENTRE-
GUERRAS**

**BEATRIZ
MARTÍNEZ
DEL FRESNO**

→

Manuel de Falla, Laura de Santelmo, Juan Lamote de Grignon y Antonio de Triana con integrantes del cuerpo de baile de las representaciones de *El amor brujo*, Barcelona, diciembre de 1933.

Fundación Archivo Manuel de Falla.



→

Vicente Escudero,
Pastora Imperio
y Antonia Mercé
«La Argentina»,
Madrid, 1934.

Fundación Archivo
Manuel de Falla.



BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

Antonia Mercé, «La Argentina»: homenaje en su centenario, 1890-1990, cat. exp., Madrid, Ministerio de Cultura, INAEM, 1990.

GONZÁLEZ MESA, Dácil, Antonio Martín Moreno, Idoia Murga Castro y Elena Torres Clemente (eds.), *Un ballet en el balcón de Europa. Repensar El sombrero de tres picos cien años después*, Granada, Archivo Manuel de Falla, 2020.

MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz, y Nuria Menéndez Sánchez, «III. Espectáculos de baile y danza. Siglo xx», en Andrés Amorós y José María Díez Borque (coords.), *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Castalia, 1999, pp. 335-372.

MURGA CASTRO, Idoia, *Escenografía de la danza en la Edad de Plata, 1916-1936*, Madrid, CSIC, 2009.

NOMMICK, Yvan, y Antonio Álvarez Cañibano (eds.), *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, Granada, Archivo Manuel de Falla y Centro de Documentación de Música y Danza, INAEM, 2000.

TORRES CLEMENTE, Elena, Francisco J. Giménez Rodríguez, Cristina Aguilar Hernández y Dácil González Mesa (eds.), *El amor brujo, metáfora de la modernidad. Estudios en torno a Manuel de Falla y la música española del siglo xx*, Madrid, INAEM, 2017.

Espacios para la danza alrededor de la Gran Guerra.

Algunos artistas destacados

En el tránsito entre la *belle époque* y los felices años veinte, la neutralidad española en el conflicto bélico de los años 1914-1918 trajo consigo cambios notables en la vida cotidiana. En poco tiempo visitaron nuestro país muchos extranjeros, artistas e intelectuales que huían de la guerra, aportando un nuevo aire cosmopolita que fue modernizando desde el vestido (el *smoking*, la gabardina) y las bebidas (el *whisky*) hasta formas de relación social etiquetadas mediante términos poco castizos (*cocktail*, *thé dansant*, *souper-tango*). Después, se consolidó la imagen de la Eva moderna y poco a poco la fiebre del baile invadió los espacios urbanos de una España plagada de salones y *dancings* (con sus *jazz-bands*) en los que se practicarán *two-step*, *one-step*, tango, *fox-trot*, *shimmy* y *charleston*. La oferta de entretenimiento era entonces muy amplia: además de las salas de cine, las carteleras anunciaban ópera, teatro musical, variedades, *music-hall*, tablaos, circos, espectáculos deportivos y cabarets, sobre los que se proyectarán normas restrictivas bajo la dictadura de Primo de Rivera.

No era mucha la fuerza que el ballet académico tenía entonces en España. Existían academias coreográficas en el Teatro Real y en el Liceo de Barcelona, donde se formaban los conjuntos que intervenían en bailables de ópera o en fines de fiesta, en centones o funciones mixtas, pero escaseaban las sesiones propiamente coreográficas. Por otro lado, en las academias privadas —algunas de ellas regentadas por los mismos artistas de los grandes teatros— se enseñaban danzas clásicas y mundanas, bailes regionales y todo aquello que las futuras artistas deseaban conocer para abrirse paso en el mundo profesional. Había una fuerte demanda de bailables en el teatro musical, diversificado en infinidad de géneros y subgéneros, desde las piezas breves de género cómico-lírico hasta las obras en tres actos. Y no olvidamos que en los años 1910-1925 estaban en auge las variedades —se calcula que en 1917 había seiscientos salones de ese tipo en España—. En la alternancia de breves números musicales, coreográficos y circenses característica de las variedades, estaban comprendidos bailes nacionales, hispanoamericanos, de salón, artísticos y de fantasía, así como danzas exóticas o antiguas y otras categorías típicas, como los bailes excéntricos, serio-cómicos, acrobáticos o «a transformación».

Pues bien, muchas de las artistas que luego pasarían a la historia de la danza hicieron sus armas en cafés cantantes, en teatros de variedades o en las llamadas «salas de cinematógrafo y variedades». A partir de 1904 la joven sevillana Pastora Rojas Monje, conocida como Pastora Imperio (1887-1979), ofrecía en Madrid los bailes andaluces aprendidos de su madre, La Mejorana, en el Salón Actualidades, en el Kursaal, en el Teatro Romea y, más tarde, en los fines de fiesta del Teatro Lara. También en el Romea y en el mismo año, comenzó a mostrar sus interpretaciones Antonia Mercé (1890-1936), quien, además de las enseñanzas recibidas de sus padres, Josefa Mercé y Manuel Fernández, profesionales de la danza teatral, se había formado en la Academia del Real. Las actuaciones de Encarnación López Júlvez (1897-1945) son reseñadas en la prensa desde 1907, cuando no era más que una niña de diez años que iba, en compañía de su padre, a ver bailar en los cafés y aún acudiría a algunas academias, como la de Julia Castelao. Las dos últimas artistas nacieron circunstancialmente en Buenos Aires y de ahí sus apodos, La Argentina y La Argentinita. Por su parte, Vicente Escudero (1888-1980), el bailarín de origen vallisoletano que colaboraría en más de una ocasión con Antonia Mercé, tuvo una formación autodidacta hasta que encontró a Antonio de Bilbao y, en su exploración, decidió incorporar al flamenco elementos aprendidos de la bohemia parisina con la que convivió a partir de 1912. En 1930 presentó en España sus «bailes flamencos de vanguardia».

En las primeras décadas del siglo xx el baile estaba ligado a menudo a otras habilidades y no era infrecuente que las jóvenes bailarinas aprendiesen además a cantar cuplés o a recitar. Tanto Pastora Rojas como Encarnación López cantaban, quizá porque el mercado se lo demandaba y porque las cupletistas cobraban más que las bailarinas. Son bien conocidas las canciones populares que esta última grabó en 1931 para La Voz de su Amo con su amigo Federico García Lorca al piano. En cambio, Antonia Mercé, que tenía formación y una buena sensibilidad musical, dejó de cantar en cuanto pudo porque sentía que su vocación era la danza, aunque grabó con sus maravillosas castañuelas varios discos para la casa Odeón. También la hermana de La Argentinita, Pilar López Júlvez (1907-2008), que subió a las tablas en 1915, todavía más niña que las anteriores, rechazó pronto el arte vocal por decisión propia.

Los espacios de las variedades no gozaban del mismo prestigio que los grandes teatros, pero a cambio proporcionaban más libertad para la experimentación ya que en ese contexto los artistas del baile eran soberanos para inventar y probar nuevas propuestas. Junto a bailes clásicos, regionales, sociales o de fantasía, las variedades mostraban las tendencias más diversas, incluyendo a las imitadoras de Isadora Duncan, Loïe Fuller o Ruth St. Denis. Entre las renovadoras de la danza en la España de entreguerras es obligado destacar a Carmen Tórtola Valencia (1882-1955), una enigmática y atractiva artista que entre 1908 y 1930 ofreció sus números exóticos u orientalistas sobre músicas de Frédéric Chopin, Léo Delibes, Edvard Grieg o Camille Saint-Saëns. También vale la pena recordar a las seguidoras catalanas de Isadora Duncan, Josefina Cirera y Aurea de Sarrà, que en la década de 1930 cultivaron danzas libres y neohelénicas. Casi veinte años antes, en 1912, había fundado Joan Llongueras (1880-1953) el Instituto Catalán de Rítmica y Danza, a través del cual se introdujo en España el sistema de Émile Jaques-Dalcroze.

La primera versión de *El amor brujo* (1915).

Las pantomimas del Teatro de Arte y la llegada de los Ballets Russes de Diaghilev

El estreno de la gitanería en el Teatro Lara el 15 de abril de 1915, como fin de fiesta de una obra teatral, marcó un hito en el contexto de las variedades. Pastora Imperio había proporcionado el tema y los materiales gitanos de esta pieza, clasificada como «apropósito», que contaba con recitados, canto y baile. Ella misma fue su protagonista, acompañada en escena por Rosa Canto, María Imperio, Perlita Negra y su hermano, el guitarrista Víctor Rojas. La música que Manuel de Falla escribió para *El amor brujo*, basada en un libreto que hoy sabemos creado por María de la O Lejárraga, aunque lo firmase su marido Gregorio Martínez Sierra, fue bien valorada por crítica y público, si bien otros factores determinaron que esta versión tuviera una vida relativamente corta. En todo caso, Falla puso en juego su oficio: partió de las melodías cantadas por Pastora y su madre, respetó las limitaciones vocales de la bailarina y respondió a los requerimientos de fragmentos musicales para cubrir cambios de decorado o

para que Pastora pudiera descansar tras la «Danza del fuego fatuo». La escenografía y los figurines de Néstor de la Torre acercaron la obra hacia el universo simbolista, una apuesta por la modernización teatral en aquel momento. Después de su estreno en Madrid, la gitanería se interpretó en Valencia, Barcelona y Buenos Aires hasta alcanzar las 47 representaciones en octubre del año 1915.

Esta obra prelude lo que Martínez Sierra desarrolló luego en el Teatro de Arte, encargando para el Teatro Eslava obras que integraban la danza, la pantomima y la música en una escenografía moderna. Estas experiencias, como las que anteriormente había emprendido el Teatre Íntim de Adrià Gual en Barcelona, fueron eslabones importantes para modernizar el teatro, pero también para avanzar hacia el ballet español de la Edad de Plata. Recordamos en ese sentido los estrenos en el Eslava de pantomimas como *El sapo enamorado* en 1916 (texto de Tomás Borrás y música de Pablo Luna, trajes y decorados de José Zamora y un cuerpo coreográfico dirigido por María Ros) y *El corregidor y la molinera* en 1917 (texto de Lejárraga y música de Falla). *El maleficio de la mariposa* (con música incidental de Grieg arreglada por José Luis Lloret, decorados de Mignoni y trajes de Rafael Pérez Barradas) fue la primera obra teatral de Federico García Lorca, que tuvo mala acogida en 1920; sin embargo, la crítica defendió a La Argentinita, que hacía el papel de La Mariposa Blanca.

Un estímulo crucial para la creación del ballet español fue la presencia en el país de la compañía de Serguéi Diaghilev a partir de mayo de 1916. La vida teatral europea quedó afectada por la guerra, motivo por el que los Ballets Russes cambiaron de rumbo y se dirigieron a España, donde desarrollaron una intensa actividad, gozando en los primeros años de la protección de Alfonso XIII. Rebautizados como Bailes Rusos, ofrecieron cinco series en Madrid (entre 1916 y 1921), dos en San Sebastián y Bilbao (en 1916 y 1918) y otras seis en Barcelona (entre 1917 y 1927). Además, en la primavera de 1918 hicieron una larga gira que sirvió para presentar sus espectáculos en ciudades como Valladolid, Salamanca, Logroño, Zaragoza, Valencia, Alcoy, Cartagena, Córdoba, Sevilla y Granada. A lo largo de este viaje se produjeron numerosas anécdotas, que Joaquín Turina, director de la orquesta durante la *tournee*, anotó en sus diarios.

Diaghilev logró que los mejores creadores literarios, musicales, coreográficos y plásticos trabajasen en colaboración, colocando la danza en el centro de la «obra de arte total» que Richard Wagner había imaginado para el drama

musical. A lo largo de sus veinte años de historia (1909-1929) los Ballets Russes de Diaghilev pasaron por diversas fases creativas inspiradas por el exotismo orientalista, el primitivismo, el neoclasicismo, el cubismo, el expresionismo y el constructivismo. A España no trajeron algunas de sus obras más revolucionarias, pero los ballets orientalistas de Mikhail Fokine, así como los creados por Vaslav Nijinski y Léonide Massine sobre música de Claude Debussy, Igor Stravinski o Erik Satie, abrieron sin duda nuevos horizontes a los artistas y al público en general, por no hablar de la moda y la impronta decorativa que recibió el nombre de «estilo ballets rusos».

Dos ballets con música de Falla.

El sombrero de tres picos (1919) y *El amor brujo* (1925)

La presencia intermitente de la *troupe* de Diaghilev en España durante la Gran Guerra y los años posteriores reforzó sus lazos con nuestros artistas. Además de los Martínez Sierra y Falla, recordamos la colaboración del bailar flamenco Félix Fernández, o Félix El Loco —de triste final en un manicomio—, así como de Pablo Picasso, José María Sert, Juan Gris, Pere Pruna y Joan Miró en lo que atañe a escenografía y figurines. Por otra parte, la prestigiosa compañía creó tres obras relacionadas con nuestro país. En primer lugar, el ballet *Las meninas*, estrenado en San Sebastián en 1916 (con música de Gabriel Fauré, coreografía de Massine, decorado de Carlo Socrate y vestuario de Sert). Después, *El sombrero de tres picos*, estrenado en Londres en 1919, una obra clave para el desarrollo del ballet español. Y, por último, el espectáculo titulado *Cuadro flamenco*, presentado en París y Londres en 1921, que constaba de una serie de danzas, en su mayoría andaluzas, con decorado y vestuario de Picasso. Si bien la coreografía de los dos primeros ballets se debía a Massine, la tercera obra fue planteada como sucesión de bailes a cargo de intérpretes autóctonos invitados para la ocasión.

El estreno de *The Three-Cornered Hat* en el Alhambra Theatre de Londres el 22 de julio de 1919 mostró una nueva solución narrativa y escénica para un tema tradicional español gracias a la colaboración entre Lejárraga, Falla, Massine y Picasso. La coreografía original —que se recuperó en Granada en

2019 gracias a Lorca Massine, hijo de Léonide— utilizaba elementos de la danza española en combinación con otros del ballet clásico y la tradición de las danzas «de carácter». Por lo demás, es sabido que la conocida obra, inspirada en el romance *El molinero de Arcos* y en la novela de Pedro Antonio de Alarcón, surgió como transformación de la pantomima *El corregidor y la molinera* que se había presentado en el Eslava en abril de 1917. Con el fin de desarrollar las «romanzas danzadas» —así las llamaba Lejárraga— y de permitir el despliegue coreográfico de los fragmentos colectivos, un punto fuerte de la compañía, Falla realizó las modificaciones necesarias y adaptó la partitura para orquesta sinfónica; entre otros cambios, añadió una fanfarria inicial para que se luciese el telón de boca de Picasso, incluyó la farruca como número solista para el Molinero y desarrolló la jota final como cierre colectivo de la obra. Tras su estreno en Londres (1919) el nuevo ballet fue presentado en París (1920), Roma, Madrid (1921) y Barcelona (1924).

Con los ecos de la crítica inglesa y francesa, la prensa española prodigó elogios a Falla y se insistió en la idea de que el arte español tenía, por fin, un lugar en el moderno mundo europeo. Sin embargo, cuando *El sombrero de tres picos* llegó al Teatro Real surgió cierta polémica porque aquel producto hispano-ruso, un *chaud-froid*, según había escrito Salvador de Madariaga desde Londres, no a todos los asistentes les pareció un ballet verdaderamente español. En líneas generales la recepción barcelonesa en 1924 fue más amable y en 1927 Massine causó sensación en el papel del Molinero, aunque en las reposiciones del *Tricorni* en los años 1934-1936 —por los Ballets Russes de Montecarlo— algunos críticos catalanes consideraron que este ballet ya no resistía la comparación con las recientes actuaciones de Antonia Mercé y Vicente Escudero en la Ciudad Condal.

Independientemente de las diferencias de percepción por parte de los públicos de cada país, está claro que *El sombrero de tres picos* logró desprenderse de la *espagnolade* para dar a lo español la categoría de «modernismo étnico», utilizada por Vicente García Márquez para referirse a la forma de integrar las tradiciones locales en un prisma moderno. El gran éxito del *Tricorne* contribuyó decididamente a la internacionalización de la figura de Falla, tal y como antes había sucedido con Stravinski, cuyas obras *El pájaro de fuego*, *Petrushka* y *La consagración de la primavera*, coreografiadas por Fokine y Nijinski, habían

sido tan importantes en los primeros años de la compañía. No obstante, quizá por el peso de su componente balletístico, *El sombrero de tres picos* se resistió a ser coreografiado por artistas españoles hasta después de la Guerra Civil.

El segundo ballet de Falla, *El amor brujo*, surgió igualmente de una transformación, que conocemos en detalle gracias a la monografía que Antonio Gallego dedicó a la obra en 1990. La gitanería se convirtió en ballet en el contexto de la Exposición Universal de Artes Decorativas e Industrias Modernas, cuando Antonia Mercé lo montó en el Trianon-Lyrique de París, el 25 de mayo de 1925, con una compañía formada para la ocasión. La propia Mercé (Candelas), Vicente Escudero (Carmelo), el mimo Georges Wage (El aparecido) e Irene Ibáñez fueron los solistas del nuevo montaje, que llevaba decorados y figurines de Gustavo Bacarissas. Las partes vocales fueron cantadas fuera de escena por Yvonne Courso y el propio Falla actuó como director. La obra tuvo un éxito rotundo y La Argentina, que solicitó la exclusiva al compositor —aunque este no se la concedió—, procuró en adelante repetir *El amor brujo* siempre que pudo. Sin embargo, su coreografía no fue vista en nuestro país hasta que, en abril de 1934, se programó dentro de los festivales organizados por la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos, una entidad dependiente de la Segunda República cuyo gobierno había concedido a la artista el Lazo de la Orden de Isabel la Católica en 1931.

Pronto se convirtió *El amor brujo* en el ballet español más veces revisitado hasta nuestros días. Además de las versiones de Antonia Mercé y La Argentinita, antes de la guerra española el segundo ballet de Falla fue montado por Boris Romanov en Buenos Aires en 1929, por Laura de Santelmo en el Liceo de Barcelona en 1933 y por Vicente Escudero en Estados Unidos en 1935, el mismo año que León Woizikovski lo llevó en gira por España, Europa y Oceanía.

La Generación del 27 y el ballet.

Otros proyectos desarrollados durante la República

El triunfo de *El amor brujo* en la capital francesa fue sin duda un estímulo para los artistas españoles. El pianista y compositor Joaquín Nin —que había intervenido en los preparativos del estreno parisino— reivindicaba la idea

de restaurar los «bailetes», antiguos géneros de «pantomima bailada» de los tiempos de Calderón. Por su parte, Cipriano Rivas Cherif puso su larga experiencia como director teatral al servicio del proyecto emprendido por Antonia Mercé —quien al concebir su compañía se inspiró en Diaghilev, pero también en el Teatro del Murciélago de Nikita Baliev— y escribió tres libretos para ella, *El fandango de candil*, *El contrabandista* y *La romería de los cornudos*, este en colaboración con García Lorca, así como otros siete argumentos que quedaron inéditos.

Consciente de que la obra era un éxito seguro, La Argentina no dudó en hacer de *El amor brujo* una pieza clave para la compañía de Ballets Espagnols, sostenida con ayuda del empresario Arnold Meckel. El ballet de Falla fue presentado en sus giras por diversas ciudades alemanas e italianas entre noviembre de 1927 y enero de 1928. Tras algunas actuaciones en Bélgica, la compañía se presentó en el Théâtre Fémina de París en junio de 1928 y, en mayo y junio de 1929, ofreció una segunda serie de representaciones en la capital francesa. Además de llevar *El amor brujo* como carta de presentación, La Argentina puso todo su empeño en encargarse de obras nuevas. Gustavo Durán compuso para ella *El fandango de candil*, que orquestaría Miguel Benítez Inglott (1927), Óscar Esplá hizo *El contrabandista* (1928), Ernesto Halffter escribió *Sonatina* sobre un libreto inspirado en Rubén Darío (1928), Julián Bautista puso música a *Juerga* (1929) sobre argumento de Tomás Borrás, y Enrique Fernández Arbós adaptó *Triana*, de Isaac Albéniz (1929). También Gustavo Pittaluga, que antes había colaborado con el grupo El Mirlo Blanco de Rivas Cherif, hizo la música de *La romería de los cornudos*, aunque finalmente este ballet no fue estrenado por Mercé. Para la parte plástica, la coreógrafa se dirigió una vez más a artistas del país: Salvador Bartolozzi, Néstor de la Torre, Federico Beltrán Masses, Mariano Andreu, Manuel Fontanals y Ricardo Baroja. El cartel de la compañía fue diseñado por Carlos Sáenz de Tejada.

Pese al enorme éxito obtenido por los Ballets Espagnols de La Argentina, su actividad duró poco más de año y medio (de noviembre de 1927 a junio de 1929) ya que no era fácil mantener una compañía sin sede ni ayuda oficial. En su periplo por varios países europeos, se ofrecieron, además de diversos bailes, seis ballets nuevos, cinco de ellos con argumento y otro concebido como un cuadro flamenco (*En el corazón de Sevilla*, con decorados de Baroja).

Un poco más tarde, ya en tiempos republicanos, nació la Compañía de Bailes Españoles de La Argentinita, cuyo nombre hacía énfasis en el baile, y no en el ballet. El nuevo grupo se presentó en junio de 1933 en el Teatro Falla de Cádiz, con el apoyo de García Lorca, la Orquesta Bética y Ernesto Halffter, y unos días más tarde en el Teatro Español de Madrid. La compañía elaboró su propia versión de *El amor brujo*, con decorados de Manuel Fontanals y un elenco en el que, junto a La Argentinita, Pilar López y Rafael Ortega, intervenían viejas bailaoras como La Macarrona, La Malena y La Fernanda. La Argentinita buscaba la pureza antes que la estilización y por eso contrató a una serie de bailaoras auténticas traídas de Sevilla y Jerez, tal y como relató Rafael Alberti en *La arboleda perdida*. Su crudeza producía contraste con el movimiento estilizado de las hermanas López mientras el vestuario y los decorados de Fontanals arropaban el conjunto en un dispositivo teatral de intención vanguardista.

Tras una gira por el norte de España, en octubre de 1933 la compañía de La Argentinita actuó por segunda vez en el Teatro Español y el 9 de noviembre del mismo año estrenó *La romería de los cornudos* en el Teatro Calderón de Madrid, con decorados de Alberto Sánchez. En junio de 1934, el grupo se presentó en París. Una vez más, quiso el destino que tampoco la Compañía de Bailes Españoles lograra estabilidad, ya que la muerte del torero Ignacio Sánchez Mejías, compañero sentimental de La Argentinita y apoyo fundamental en la gestión y financiación del grupo, vino a interrumpir sus proyectos apenas un año después de haberse presentado. Entre 1933 y 1934 la compañía llevó a escena dos ballets propiamente dichos —*El amor brujo* y *La romería de los cornudos*, ambos sobre música preexistente, aunque Pittaluga probablemente retocó la suya— y otras dos obras, *Las calles de Cádiz* y *Las dos Castillas*, firmadas con seudónimo por Sánchez Mejías, que venían a ser una serie de estampas populares.

Aunque los proyectos de Antonia Mercé y Encarnación López fueran los más determinantes, su interés por consolidar el ballet español fue compartido por otros autores antes de la Guerra Civil. Fernando Remacha compuso *La maja vestida* sobre argumento de Mauricio Bacarisse en 1919 y Jesús Bal y Gay escribió *Hacia el ballet gallego* en 1924. Tras el éxito parisino de *El amor brujo*, en 1926 José Bergamín escribió el libreto de *Don Lindo de Almería* (un

ballet que no se daría a conocer hasta 1940 y en México). Por su parte, Goyita Herrero estrenó *Corrida de feria* de Salvador Bacarisse en el Teatro Calderón de Madrid en junio 1934.

En Barcelona, donde Pauleta Pàmies formó a varias generaciones de bailarinas al servicio del Liceo, se sitúan también las actuaciones de Joan Magriñá (1903-1995) en otros teatros, con piezas como *La polca de l'equilibrista* (1932), sobre música de Manuel Blancafort, de espíritu cercano a Jean Cocteau y el Grupo de los Seis. Deseoso de perfeccionar su formación, Magriñá aprovechó las enseñanzas de los Ballets Russes de Montecarlo en las primaveras de los años 1933 a 1936. Precisamente las visitas periódicas de Massine a Barcelona hicieron pensar a Ventura Gassol, *conseller* de Cultura de la Generalitat, en la oportunidad de crear un ballet catalán y con esa idea en 1934 Robert Gerhard compuso *Ariel*, sobre un argumento surrealista de Josep Vicenç Foix y decorados de Miró, que finalmente Massine no llegaría a coreografiar. Otro intento fue *Soirées de Barcelone*, originalmente titulado *Les feux de Saint Jean*, un encargo del coronel De Basil sobre libreto del propio Gassol, en cuya partitura trabajó el músico entre 1936 y 1938.

En el plano de la política cultural no se discute que las intenciones de la Segunda República en cuanto a la danza fueran positivas, pero lo cierto es que no se consiguieron asentar las infraestructuras necesarias para dar estabilidad a las compañías. La academia de baile creada por la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos, dirigida por María Esparza, no duró más que unos meses en 1933 y el Proyecto de Estructura para un Teatro Nacional y una Escuela Nacional de Baile, preparado cuidadosamente por Max Aub, no fue más allá de la imprenta en 1936.

A pesar de todas las dificultades, la Edad de Plata encontró la forma de bailar en escena no solo las músicas populares sino también las de Pablo Sarasate, Joaquín Larregla, Federico Chueca, Isaac Albéniz, Enrique Granados, Valverde, Falla, Turina y muchos otros, fundiendo el vocabulario regional, flamenco y de escuela bolera en un abanico de opciones que se movían entre la fidelidad a la tradición, la creatividad y la estilización. Las mejores artistas llevaron sus «conciertos de danza» a los teatros, aplicando una fórmula mixta en la que se alternaban las piezas bailadas con otras solo musicales. Su extensa circulación en giras por Europa y América sirvió de trampolín a algunos

intérpretes musicales. Baste mencionar al guitarrista Salvador Ballesteros y la nómina de excelentes pianistas que acompañaron a Antonia Mercé: Joaquín Nin, Carmencita Pérez, Amparo Navarro, Miguel Berdión y Luis Galve. Por lo demás, en este período la danza fue reconocida y apreciada por intelectuales, artistas y escritores y se programó en el Ateneo de Madrid, en la Residencia de Estudiantes, en ciclos de la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos... Las bailarinas más destacadas fueron objeto de homenajes y reconocimientos en Madrid, París y Nueva York.

Las bases del baile escénico y el ballet español estaban comenzando a afianzarse cuando otra guerra, la que dividió violentamente a los españoles, interrumpió el proceso. La muerte de Antonia Mercé en Bayona el fatídico 18 de julio de 1936, la ausencia de Vicente Escudero durante los años del conflicto y el exilio de Encarnación y Pilar López, que abandonaron España en octubre de 1936, abrieron un paréntesis que solo se cerraría, años más tarde, con la fundación de numerosas compañías de ballet y baile español, ya bajo la dictadura de Franco.

**SOBRE LA
MÚSICA**

**POÉTICAS
ENCON-
TRADAS EN
EL PERÍODO
DE ENTRE-
GUERRAS**

**ELENA
TORRES
CLEMENTE**



←

Quinteto de Madrid.
De izquierda a derecha:
Odón González, Conrado del Campo, Joaquín Turina, Luis Villa y Julio Francés, ca. 1925.

Archivo Joaquín Turina,
Biblioteca/Centro de
Apoyo a la Investigación,
Fundación Juan March,
Madrid.

→

De izquierda a derecha:
Robert Delaunay, Boris
Kochno, Igor Stravinski,
Sonia Delaunay, Sergei
Diaghilev, Manuel de Falla y
Randolfo Barocchi,
Madrid, abril de 1921.

Fundación Archivo
Manuel de Falla.

BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto, *Historia de la música en España e Hispanoamérica. 7. La música en el siglo xx*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2012.

La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca, 1915/1939, cat. exp., Oviedo, Ministerio de Cultura, INAEM, 1986.

LLANO, Samuel, *Whose Spain? Negotiating «Spanish Music» in Paris, 1908–1929*, Oxford, Oxford University Press, 2013.

PALACIOS, María, *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera. El Grupo de los Ocho (1923-1931)*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2008.

PIQUER, Ruth, *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos en el pensamiento musical español (1915-1939)*, Huelva, Doble J, 2010.



El sábado 7 de abril de 1934, en el Teatro Español, tuvo lugar la primera audición en Madrid de la fantasía coreográfica *Ritmos*, de Joaquín Turina. Ese día —como muchos otros durante el denominado período de entreguerras (1918-1939)— el público aficionado pudo elegir entre una variada oferta musical, símbolo de la vibrante actividad que había en la capital, al igual que en otras muchas ciudades de provincias. En la cartelera se anunciaba una compañía de opereta que llevó a escena *La venus de seda* del maestro austríaco Robert Stolz; una función de la recién estrenada zarzuela *La chulapona*, de Federico Moreno Torroba; una «guerra de vales» interpretados por la Filarmónica de Berlín; una reposición de *Madame Butterfly* de Puccini, siempre garantía de éxito; y un concierto de la Orquesta Filarmónica de Madrid en el que, además de la obra de Turina anteriormente aludida, se interpretaron varias piezas de Wagner, Debussy, Beethoven y Paul Dukas.

Durante ese mismo día de primavera de 1934, y para quien prefiriera disfrutar de la música al calor del hogar, Unión Radio Madrid ofreció una programación igualmente diversa, que incluía la *Primera Sinfonía* de Haydn, canciones portuguesas, fragmentos de la ópera *Manon* de Jules Massenet, algunos célebres cuplés de Manuel Font de Anta y una selección de grandes títulos de zarzuela, entre los que figuraba la obra de Guillermo Perrín y Miguel de Palacios *La manta zamorana*, escrita en 1902.

Este repaso a la cartelera de un día cogido al azar nos permite vislumbrar la diversidad de propuestas musicales que convivieron en esos años: hubo repertorio sinfónico anclado en el canon centroeuropeo de los siglos XVIII y XIX; ópera romántica, que seguía causando las delicias del público en los teatros y las salas de conciertos; canciones y cuplés propios de la escena popular, junto a otras propuestas de la denominada «música ligera»; y numerosos títulos del género chico, que aún en los años veinte y treinta representaba una de las principales formas de ocio urbano.

La idea de contraste, pues, planea sobre el repertorio que se escuchó en España entre el final de la Primera Guerra Mundial y el inicio de la Segunda —es decir, entre 1918 y 1939—. Incluso si reducimos el campo de visión y nos centramos en la música académica de nueva creación —justamente el ámbito en el que se centra este ciclo—, se hace obligado hablar de la multiplicidad de lenguajes. Los medios de expresión de cada autor —incluso de cada

obra— oscilaron entre la vocación europea y la búsqueda de la identidad nacional; entre la tradición y la modernidad; entre la alta cultura y la expresión popular; entre la música pura y los diálogos con las otras artes; y, con el transcurso de los acontecimientos, también entre la evasión y el compromiso social. En esta encrucijada de caminos, los creadores configuraron su propio itinerario estético —un auténtico sudoku musical—, dando lugar a propuestas tan heterogéneas como las que queremos mostrar en este Focus Festival.

Desde luego, en el relato que hemos construido hasta el momento, la cara más visible de este período ha sido la vanguardia, capaz de eclipsar al resto de opciones por su espíritu subversivo y emancipador. Su intención de romper con los cánones estético-culturales que hasta entonces habían imperado bien merecía la atención del historiador. Y, ciertamente, hubo propuestas muy interesantes, que fueron parejas a la «Nueva Música» europea.

De sobra es conocida la huella que Igor Stravinski dejó en España, incrementada sin duda por los primeros viajes del ruso a lo largo y ancho del país, emprendidos en 1916, 1921 y 1924. Así, cuando —al redactar sus memorias desde la distancia que otorga el tiempo— Jesús Bal y Gay confesaba su «coincidencia de pensamientos» y su «identificación total» con el autor de *Pulcinella*, creemos que resumía la actitud vital que muchos jóvenes mantuvieron para con Stravinski. Su rastro es imprescindible y recurrente en el período de entreguerras.

Tampoco podemos olvidar la recepción de los compositores de la Segunda Escuela de Viena, que abre unas vías de creación bien distintas a las marcadas con anterioridad. Ciertamente es que Arnold Schoenberg fue mal conocido e incluso menospreciado en primera instancia por muchos músicos que seguían la estela francesa. Hasta el mismísimo Adolfo Salazar, crítico autorizado precisamente por abanderar la nueva música, afirmó en noviembre de 1926 desde su columna de *El Sol* que el compositor austríaco era «un misterio indescifrable, sin resquicio apetecible para intentar descifrarlo». Su indiferencia —o, como él dice, inapetencia— hacia esa música propició que el peso de la estética expresionista haya sido minimizado en España. Pero, ¿qué hay de los viajes de Schoenberg y Anton Webern a Barcelona? Por no hablar de la producción de Robert Gerhard, hoy reconocido como uno de los músicos más destacados de su generación, quien aprendió el uso de las

técnicas seriales directamente de Schoenberg. O de Emiliana de Zubeldía, quien —en sus propias palabras— siguió de cerca la personalidad cambiante de Stravinski pero también se interesó por Schoenberg. A ellos podemos sumar el caso de Evaristo Fernández Blanco —por seguir con los autores que se interpretarán en el ciclo—, cuyo lenguaje oscila entre el simbolismo debussyista y los métodos propios del expresionismo alemán.

Con sus lenguajes personalísimos, Stravinski y Schoenberg fueron los dos faros indiscutibles de esta etapa, si bien hubo otros espejos en los que la música española se miró. Pese a su posición antiacadémica y marginal —en tanto que desarrolló su carrera fuera de los circuitos oficiales—, Erik Satie fue símbolo de la facción más radical y absurda del movimiento, así como aldabonazo fundamental para la entrada de la vanguardia en España. No se nos escapa que, en primera instancia, los músicos le negaron el pan y la sal: Felipe Pedrell lo presentaba como autor de «payasadas musicales futuristas» con las que demostraba «hasta dónde llega y puede llegar la estupidez o fatuidad humana»; mientras que Salazar lo definía como una figura «parasitaria» al margen de la historia, una «jorobita extravagante y simpática, sin importancia mayor». Pero no es menos verdad que, en estos mismos años, los literatos y artistas plásticos españoles hicieron múltiples guiños a Satie y que en el ámbito musical catalán varios compositores recurrieron a un vocabulario análogo al del autor de *Parade*. «Mi simpatía por él no tiene límites», sentenciaba Manuel Blancafort en una entrevista concedida en 1927.

Finalmente, la tribuna de autores ilustres se completa con músicos como Maurice Ravel, Béla Bartók o Claude Debussy... siempre Debussy, quien, por más que hubiera muerto en 1918, seguía siendo manantial inagotable de recursos o, como dijera Blancafort, «piedra sillar de la nueva escuela [...] mundial».

Con estos referentes del panorama internacional se fue construyendo la nueva música en España; una música abiertamente heterogénea por el antidogmatismo imperante y por la búsqueda constante de unos medios de expresión propios. La Asociación de Compositores Independientes de Cataluña (CIC) —constituida como grupo en 1931 e integrada, entre otros, por Blancafort, Eduard Toldrà, Frederic Mompou y Robert Gerhard— se define como «una asociación de amigos» que se sentían «unidos por un nuevo ideal», sin más preceptos ni pautas estéticas aglutinadoras. El Grupo de Madrid, por

su parte, niega cualquier credo común y abraza el eclecticismo como vía para la renovación artística. En esta línea, afirmaba Gustavo Pittaluga en noviembre de 1930, durante la presentación de dicho grupo en la Residencia de Estudiantes: «Hacer profesión de fe estática es una decisión demasiado grave para mí [...]. ¿Qué es pues lo que se debe hacer? ¡Ah, eso cualquiera lo sabe!». Quedaba así abierta la puerta hacia la pluralidad de lenguajes que escucharemos en el ciclo.

Tal y como adelantábamos en los párrafos precedentes, estos movimientos rupturistas han focalizado la atención de los estudiosos y —en menor medida— de los intérpretes que se han aproximado al período, sobre todo tras el advenimiento de la democracia. Era lógico, por su radiante novedad y por la deuda histórica contraída durante el franquismo, cuando la mayoría de estos autores y repertorios fue silenciada. Pero sobre todo era previsible por los discursos incendiarios que se generaron en torno a quienes no militaron en las filas de la vanguardia y prefirieron permanecer fieles a la tradición clásico-romántica en la que se habían formado. Al fin y al cabo, esos discursos —absolutamente tendenciosos— han calado hondo en el imaginario colectivo, contribuyendo a una minusvaloración de determinados compositores que se sustenta no en la calidad de su obra sino en su orientación estética. Tomemos como ejemplo las palabras de César Muñoz Arconada, quien en su «Ensayo sobre la música en España», publicado en 1925 en la revista literaria *Proa*, se sitúa «en la alambrada» —¡atención a la terminología bélica!— para hablar «del sector derechista, ortodoxo y empecatado», en el que identifica a «trabajadores del arte, sin espíritu y sin talento» que permanecen «emboscados, agazapados, recelosos y pequeños», especulando con lo que él considera «baratijas menudas».

No sorprende que el choque de trenes producido ante la confrontación de dos posturas estéticas contrapuestas se tradujera en intensos debates y polémicas airadas. Los detractores de las vanguardias (los más) y los adeptos (los menos) blandían sus opiniones de manera pasional e irreconciliable, generando virulentas querellas no exentas de descalificaciones. Pero visto con el sosiego que otorga el paso de los años, hora es ya de reevaluar el período y devolver al César lo que es del César. Por eso, el ciclo «Poéticas encontradas» pretende integrar en un enriquecedor diálogo la vanguardia y la retaguardia,

dando voz en igualdad de condiciones a esos «guardianes de la tradición», es decir, a aquellos músicos que optaron por renovar sin salirse del canon y cuyos lenguajes, sin duda, merece la pena recuperar. Si no eliminamos el axioma «innovación=calidad artística» de la música española de las primeras décadas del siglo xx, ¿cómo podremos valorar las aportaciones enormemente creativas y dinámicas de un Turina, un Conrado del Campo, una María de Pablos o un Moreno Torroba, por citar solo a unos cuantos; justamente a los que denigra Arconada en su artículo, a excepción de De Pablos, seguramente porque la mujer ni siquiera merecía su atención?

Huelga decir, por otro lado, que sería un error analizar el dualismo vanguardia-retaguardia en términos de blanco y negro —o, como hicieron en su tiempo, de buenos y malos—. La experiencia nos muestra que hubo profusión de grises (tantos, casi, como propuestas) y que los flirteos entre filas de ambos bandos estuvieron a la orden del día. Eso explica, por ejemplo, que compositores que representaban la avanzadilla quedaran pronto desfasados ante la entrada de una nueva corriente, a la que no quisieron o pudieron sumarse. Este es el caso de Turina, quien todavía en 1918 alardeaba de su aperturismo e instaba al público a aceptar de una vez por todas a Debussy —«Hay que enmendarse, publiquito!», decía cual misionero de la modernidad—. ¿Cómo iba a imaginar el sevillano que en apenas unos años pasaría de militar entre los representantes de la nueva música a engrosar las filas de los que, según Arconada «[...] luchaban contra todo lo joven, contra todo lo noble, contra todo lo bueno»? Y esto explica también que autores supuestamente retrógrados escaparan del inmovilismo y renovaran esa supuesta retórica convencional, integrando en sus obras recursos de gran frescura —sirva como ejemplo la mirada dieciochesca, la apuesta por la mascarada, la proximidad a la pantomima o la incorporación de ciertos matices del jazz en las óperas de pequeño formato de Del Campo, con las que inaugura nuevas formas de modernidad—.

A la postre, y por encima de todo, hubo un ideal común que, hasta donde acertamos a ver, persiguieron de manera generalizada los compositores del período: trabajar en pro del florecimiento de la música española. «[...] yo creo que así como hay un arte alemán, un arte francés y un arte ruso, puede haber también un arte español», declaraba De Pablos en una entre-

vista concedida en 1928. No está de más recordar que, en consonancia con el patriotismo exacerbado que se impuso en Europa tras la Primera Guerra Mundial, España inició un período de fuerte institucionalización del nacionalismo. Primero, con el extraordinario despliegue propagandístico y militar de la dictadura de Primo de Rivera, quien pretendió así restaurar el honor patrio comprometido en Marruecos; y, segundo, con la distancia cada vez más insalvable de lo que Antonio Machado denominó «las dos Españas», que acabó desembocando en la Guerra Civil.

Por enésima vez, el fin estaba claro, pero no los medios, de forma que los músicos pusieron sobre el tapete multitud de opciones, resultado del cruce de diferentes corrientes estilísticas —tardorromanticismo, simbolismo, neopopularismo, neoclasicismo, expresionismo—; referentes internacionales muy heterogéneos —entre otros, Beethoven, Wagner, Strauss, Vincent D'Indy, César Franck, Debussy, Stravinski, Schoenberg o el Grupo de los Seis—; y muy variadas fuentes de inspiración tomadas mayoritariamente del acervo español.

En lo que se refiere a estas últimas, durante los años veinte y treinta —incluso más allá— abundaron los creadores que continuaron depositando su fe en la archiutilizada «voz del pueblo», asociada desde mediados del siglo xix a los conceptos de tradición y autenticidad. Renegociaron, sí, qué modismos y repertorios eran legítimos, qué estilos populares recogían mejor la esencia de una raza, el alma de la nación. Pero —ciñéndonos a las obras icónicas que integran este ciclo—, desde *El amor brujo* de Manuel de Falla (1915) hasta la *Fantasia española para clarinete y orquesta* de Julián Bautista (1946), fueron muchas las composiciones que explotaron la fórmula neo-popularista.

Cabe señalar que con el paso del tiempo esa línea, que había sido el mejor escaparate de España en el extranjero, se consideró desfasada por aquellos que buscaban la innovación a toda costa, guiados por la constante necesidad de cambio. El propio Stravinski renegó de su período ruso, primero por diferencias políticas con su país de origen, pero sobre todo por la necesidad de imponer su nuevo credo estético, inaugurado en los años veinte. Incluso advirtió a Falla del peligro de caer en la «empresa folclorista» pues, a pocos años de adscribirse a ella, la consideraba una tendencia «bastante estéril», incluso un «mal del que sufren muchos artistas de talento». No quie-

re esto decir que dejara de cultivarse; hubo, como hemos señalado, muchas obras que continuaron explotando esa música popular. Pero en el período de consolidación de las vanguardias era preciso poner constantemente en hora el reloj de la modernidad. Por eso Theodor Adorno afirmó en un famoso ensayo de 1932 que «Ya no queda ningún *folk* cuyas canciones y juegos puedan ser tomados y sublimados por el arte»; y tres años después, desde las páginas de la revista *Cruz y Raya*, el compositor español Bal y Gay calificó el folclore de «traba», al tiempo que acusaba el hartazgo de esa fórmula.

Las críticas a esta corriente neopopularista —en la que, no nos cansaremos de decirlo, encontramos algunas de las mejores páginas del período— obedecieron a la irrupción de otro movimiento de vanguardia que proponía la vuelta a las fuentes del ayer y, preferentemente, a las glorias del pasado nacional. Esta mirada a la historia como vía para ensalzar las grandezas patrias —y, por tanto, con un fuerte componente nacionalista— se vislumbra en Francia y en España desde, al menos, 1870, aunque circunscrita al ámbito de la investigación musicológica y de las políticas culturales. Sin embargo, tras la Primera Guerra Mundial esos retornos dieron el salto al espacio de la creación, inaugurando lo que conocemos como neoclasicismo musical. Enseguida se trazaron diversos puentes imaginarios entre la música pretérita y la actual, que servían para renovar la paleta del autor: «[...] la tradición musical, cuanto más lejana en el tiempo más cercana del nuevo arte. Narvéez y Debussy, Mozart y Halffter», aseguraba Eduardo Martínez Torner en 1924.

Tres apreciaciones me parecen interesantes en este punto. Primero, que ese giro estético coincide con la «vuelta al orden» efectuada en el ámbito de las artes plásticas y con el homenaje a Góngora protagonizado por los poetas del 27. Las sinergias entre el «Estilo 1925» del que habla Eugenio Carmona, la poesía pura y el neoclasicismo musical sugieren la necesidad de buscar vocablos comunes para estas tendencias hermanadas, que se mueven en una misma dirección artística.

En segundo lugar, es preciso señalar que, en ese compromiso entre tradición y vanguardia, los que apostaban por el «progreso» buscaron el abrazo entre antiguos y modernos, pero como medio para vivificar el presente. «Cuando dos siglos hacen la misma cosa, no es la misma cosa», decretaba Salazar al analizar *El retablo de maese Pedro* de Falla. Esto favoreció que el

pasado fuera revisitado desde la parodia, el pastiche y la comicidad, lo que suponía el empleo de disonancias, armonías politonales y dislocaciones rítmicas. Pero también hubo otras obras que integraron los retornos a la historia en un contexto más tradicional. He aquí, una vez más, esos grises que no podemos perder de vista en nuestro sudoku musical.

La tercera puntualización nos remite de nuevo al convulso panorama político y al enfrentamiento entre dos bloques internacionales: el anglo-franco-ruso y el germano-austrohúngaro. Reivindicar la claridad, el orden y la concisión no era una apuesta inocente por un programa estético, sino que pretendía atacar de raíz el canon centroeuropeo —identificado con las cualidades contrarias— e imponer un ideal latino, necesariamente superior. En España, alineada culturalmente con Francia, el inicio de la Primera Guerra Mundial trajo consigo un clima imperante de germanofobia que afectó también al ámbito musical. No obstante, fueron muchos los intelectuales y artistas que continuaron defendiendo la superioridad germana o, sencillamente, que no lograron evadirse de su órbita.

En suma, los cinco conciertos que integran este ciclo repasarán las fórmulas contrapuestas a partir de las cuales se trató de representar esa cambiante —y nunca consensuada— identidad nacional: desde los múltiples retornos al pasado, reverenciosos o desprejuiciados, hasta la resignificación del tantas veces utilizado material popular. Además, las obras seleccionadas plantean diversas instantáneas de otras enriquecedoras divergencias que marcaron estas décadas: los desiguales diálogos mantenidos con Europa, los intercambios entre la escena culta y la popular, las colaboraciones entre músicos y poetas de la Generación del 27, o la aportación de las mujeres creadoras, silenciadas por la historiografía. Con todo ello, el ciclo abrirá una ventana a un período sumamente complejo, de gran efervescencia artística y cultural, en el que se delinearán con fuerza esas «poéticas encontradas».

**SOBRE LA
MUJER**

**CUERPOS
QUEBRADOS:
MUJERES,
MÚSICA Y
SILENCIO EN
LA ESPAÑA
DE ENTRE-
GUERRAS**

**PILAR
SERRANO
BETORED**





Lola Rodríguez de Aragón y Joaquín Turina durante una interpretación en Radio Madrid, octubre de 1943.

Archivo Joaquín Turina, Biblioteca/Centro de Apoyo a la Investigación, Fundación Juan March, Madrid.



María de Pablos y su madre, Manuela Cerezo, tras conseguir la plaza de Música en la Real Academia de España, Roma, 1928.

Colección particular.



BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

CASARES RODICIO, Emilio, «Pablos Cerezo, María de», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 8, p. 331.

CASCUDO, Teresa, y Miguel Ángel Aguilar-Rancel, «Género, musicología histórica y el elefante en la habitación», en Isabel Porto Nogueira y Susan Campos Fonseca (eds.), *Estudos de gênero, corpo e música*, Porto Alegre, ANPPOM, 2013, pp. 27-55.

PALACIOS NIETO, María, «Música y género en la España de principios del siglo xx: desde 1900 hasta la postguerra y el exilio», en Antonio Álvarez Cañibano (ed.), *Compositoras españolas. La creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad*, Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza, INAEM, 2008, pp. 75-90.

SERRANO BETORED, Pilar, *María de Pablos: el sueño truncado*, Segovia, Fundación Don Juan de Borbón, 2020.

TEJEDA MARTÍN, Isabel, «Primeras pensionadas en Roma: de Carlota Rosales a María de Pablos», en *Arte e identidades culturales. Actas del XII Congreso del Comité Español de Historia del Arte*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1998, pp. 685-692.

Dice la filósofa Judith Butler que hay cuerpos que todavía importan. Así titulaba uno de sus textos fundamentales para recordarnos que la tarea de dar justicia a determinados cuerpos oprimidos por la suma de normas, prácticas y estructuras patriarcales todavía está por realizarse. Y decimos *cuerpo* porque, al nombrarlo, incluimos la esfera íntima, las consecuencias físicas, emocionales y psicológicas que determinadas artistas españolas sufrieron por no obedecer al modelo hegemónico de mujer en diferentes momentos de nuestra historia. Desde el ámbito del pensamiento crítico español, autoras como Remedios Zafra, que ha puesto el cuerpo y su vulnerabilidad en el centro de sus análisis en los últimos años, o Amelia Valcárcel, que ha defendido abiertamente el feminismo como estrategia investigadora y discursiva, están abriendo nuevas vías para narrarnos desde otras perspectivas.

Se nos presentan, por tanto, en el ámbito de la historia de las mujeres en España, dos retos. Uno urgente, que tiene que ver con la recuperación de nombres, obras, biografías y materiales; y otro más desafiante y complejo: empezar a escribir la historia desde un lugar que ponga el cuerpo de esas mujeres en el centro del relato.

Los *cuerpos* a los que queremos prestar atención en las próximas líneas pertenecen a aquellas mujeres que durante el período de entreguerras (1918-1939) intentaron encontrar en España su propia voz artística a través de la literatura, las artes plásticas o la música. Es fundamental comprender en primer lugar la trascendencia de algunos hechos sucedidos en este período en España que produjeron un avance significativo en las libertades de las mujeres.

En el terreno de los derechos sociales y políticos de las mujeres, el evento más importante fue la aprobación del sufragio femenino el 1 de octubre de 1931, que permitiría votar en las elecciones a toda mujer mayor de 23 años de edad. Previamente, con la llegada de la Segunda República, ya se había permitido el sufragio pasivo, gracias al cual, tres mujeres consiguieron un escaño: Clara Campoamor por el Partido Radical, Margarita Nelken por el PSOE y Victoria Kent por el Partido Republicano Radical Socialista. La defensa del derecho al voto femenino realizada por Clara Campoamor en el mítico debate del 30 de septiembre de 1931 marcó de manera definitiva la historia de las mujeres en el período que nos ocupa. Pero este gran avance en derechos

no fue un hecho aislado sino que vino felizmente acompañado de otras novedades en el terreno intelectual y cultural de nuestro país.

Por un lado, la aparición en Madrid de la Residencia de Señoritas, fundada en 1915 por la Junta para Ampliación de Estudios (JAE) y dirigida por la pedagoga institucionista María de Maeztu, fue el primer centro oficial destinado a fomentar la enseñanza universitaria para mujeres en España. Esta institución dio un impulso definitivo a la independencia intelectual de las mujeres, además de ofrecer una amplia programación de conferencias, conciertos, cursos, talleres y tertulias que abarcaban el estudio de idiomas, música, literatura, filosofía y temáticas variadas. Otro hito importante para la historia de las mujeres que debemos a esta institución fue la creación del primer laboratorio español dirigido por mujeres y dedicado a la formación de científicas en el mundo de la química: el Laboratorio Foster, nombre que hace referencia a la que fue su primera directora, la profesora norteamericana Mary Louise Foster. Este laboratorio fue el resultado de la colaboración de la Junta para Ampliación de Estudios con el International Institute for Girls in Spain, institución cuyo punto de referencia fueron los *colleges* femeninos del nordeste de los Estados Unidos. Fue también fundamental la aportación del sistema de becas de la JAE, que permitió a las primeras mujeres españolas universitarias estudiar en el extranjero y realizar estancias para su formación en países de Europa y América.

Gracias también al impulso de María de Maeztu se fundó una nueva institución, íntimamente ligada al proyecto de la Residencia de Señoritas, el Lyceum Club Femenino, una asociación de mujeres que funcionó en Madrid entre los años 1926 y 1939. Mujeres como Isabel Oyarzábal, Victoria Kent, Zenobia Camprubí, Clara Campoamor, Matilde Huici, María Teresa León, María de la O Lejárraga, Ernestina de Champourcín, Concha Méndez, Maruja Mallo, Elena Fortún, Hildegart Rodríguez o Victorina Durán fueron socias destacadas del mismo. Pero este lugar no solo fue un refugio para compartir ideas, un foro para fomentar la cultura y la concienciación de la mujer, sino también un espacio desde el que luchar por los derechos civiles de la mujer española y, como afirmó María Teresa León en *Memoria de la melancolía*, «adelantar el reloj de España».

Ya en el ámbito de la pintura y la literatura, artistas como Ángeles Santos, Maruja Mallo o Remedios Varo iniciaron, antes de su exilio, una trayectoria

en España que abrazó la pintura surrealista en un contexto pictórico eminentemente masculino, pero que recibió el apoyo y la atención de importantes intelectuales de la Generación del 27, como Federico García Lorca, Ramón Gómez de la Serna o Ernesto Giménez Caballero. A finales de la década de 1920, estas artistas aportaron obras tan importantes para la historia de la pintura española como *Tertulia* y *Un mundo*, de Ángeles Santos, *La verbena* y *Canto de las espigas*, de Maruja Mallo, o *Modernidad*, de Remedios Varo.

También la literatura española de este período escuchó las voces de novelistas como María Teresa León, Rosa Chacel, Luisa Carnés o Mercè Rodoreda, así como la de las poetas Josefina de la Torre, Carmen Conde o Ernestina de Champourcín. Por último, no se podría explicar la presencia de la mujer en la intelectualidad española de la Edad de Plata sin mencionar las aportaciones de la filósofa María Zambrano, con textos tan fundamentales como *Los intelectuales en el drama de España* (1937), o el trabajo de la lexicógrafa María Moliner, autora del *Diccionario de uso del español*.

Esta gran nómina de mujeres ejerciendo actividades artísticas e intelectuales fue el contexto en el que aparecieron también nuevas voces en el ámbito de la composición, un terreno mayoritariamente masculino a lo largo de la historia. Las primeras décadas del siglo xx también trajeron el desarrollo de la carrera musical de varias compositoras españolas que iniciaron su formación en instituciones oficiales y que intentaron introducir sus obras en la escena musical de la época. La musicología de los últimos años ha recuperado poco a poco la trayectoria y aportaciones de compositoras tan diversas como María Rodrigo, Emiliana de Zubeldía, Rosa García Ascot o María Teresa Prieto.

Las trayectorias y propuestas estéticas de las compositoras españolas de este período de entreguerras demuestran la imposibilidad de encasillarlas bajo un único grupo o etiqueta: María Rodrigo, formada en Alemania gracias a una de las becas de la JAE anteriormente mencionadas, siguió una estética próxima a Conrado del Campo, de corte wagneriano y romántico, y trató de establecer en España su carrera, llegando a realizar importantes estrenos como el de su ópera *Becqueriana*; mientras que su coetánea, la navarra Emiliana de Zubeldía, se formó en la Schola Cantorum de París con Vincent d'Indy y compuso obras impresionistas, bitonales como *La muñeca de vidrio* y atonales como su *Sinfonía natural*, más propias del lenguaje de vanguardia, y

optó por desarrollarse musical y personalmente fuera de España, viviendo en París, Brasil, Nueva York y México, donde se asentó como docente de piano y de dirección coral en la Universidad de Sonora de Hermosillo. Como vemos, dos compositoras nacidas el mismo año, 1888, optaron por caminos estéticos y vitales opuestos. De ahí la importancia de no caer en el error de estudiar a las mujeres de esta generación como una unidad homogénea.

Ya en los primeros años del siglo xx, nacieron otras compositoras que desarrollarían su actividad en los años veinte y treinta. Entre ellas encontramos a Rosa García Ascot y a María Teresa Prieto. La primera de ellas, alumna de Felipe Pedrell y Manuel de Falla, fue miembro del grupo representativo de la vanguardia de Madrid, denominado Grupo de los Ocho o Grupo de Madrid. Entre la música que nos ha legado, se encuentran dos obras significativas para piano, *Petite Suite* y *Preludio*, en un estilo neoclásico la primera y atonal la segunda, tan propio del lenguaje de vanguardia de la época. Sobre esta compositora se ha subrayado siempre el reducido número de obras que compuso, queriendo así insinuarse su menor peso en el llamado Grupo de los Ocho. A esto precisamente nos referíamos al hablar de la necesidad de poner el cuerpo de estas mujeres en el centro del relato. A ese comentario leído y escuchado en facultades de musicología, revistas y monografías, nunca acompaña, seguidamente, una reflexión acerca de las presiones y violencias silenciadas a las que estaba sometido el cuerpo de Rosa García Ascot en relación al de sus compañeros, en tanto que mujer, en tanto cuerpo al que se le exige cumplir con una serie de mandatos sociales y morales, como acompañar a su marido Jesús Bal y Gay durante tres años en Cambridge para que este pudiera desarrollar su carrera profesional en un puesto de prestigio, ni que tras su matrimonio prácticamente abandonó la actividad compositiva. Nadie añade tampoco al comentario sobre el tamaño de su catálogo las inseguridades psicológicas que pudiera sufrir por intentar desarrollarse intelectual y artísticamente en un grupo eminentemente masculino en la España de los años treinta. En suma, a nadie parece intrigarle por qué dejó de componer y, por supuesto, todos parecen estar de acuerdo en poner sobre sus hombros la responsabilidad de emanciparse del patriarcado.

El caso de María Teresa Prieto, también exiliada en México tras la Guerra Civil española, donde se relacionó con Adolfo Salazar, Rodolfo Halffter y la

propia García Ascot, nos presenta una trayectoria estética diferente. Estudió en California con Darius Milhaud y en México con Manuel María Ponce, quien fue su último maestro. Su vínculo con la vanguardia fue muy fuerte en México, donde Carlos Chávez dirigió el estreno de la mayor parte de sus obras orquestales. Su música está vinculada a movimientos como el dodecafonismo y el atonalismo, así como al folclore y lo nacional en sus composiciones más tardías, ya en la segunda mitad del siglo xx. En su catálogo encontramos títulos como *Impresión sinfónica*, *Sinfonía asturiana* o *Variaciones y fuga*.

Pero quizá el ejemplo más paradigmático de esos cuerpos oprimidos a los que hacemos referencia al inicio de este artículo lo encontramos en la compositora segoviana María de Pablos Cerezo, cuyo poema sinfónico *Castilla* será interpretado por la Orquesta Nacional de España en el Focus Festival.

María de Pablos nació en Segovia el 8 de noviembre de 1904. Hija del matrimonio formado por Pablo de Pablos —funcionario de Correos— y Manuela Cerezo, ya en su ciudad natal estudió sus primeras lecciones de solfeo, antes de que su familia se trasladara a Madrid en 1914 por motivos laborales del padre. Desde los diez años, recién llegada a la capital, fue alumna del Conservatorio de Madrid, donde pronto destacó, obteniendo los premios extraordinarios de Armonía y Piano en 1920, con tan sólo 16 años. Tras este brillante inicio, De Pablos inició la asignatura de Composición en 1921, bajo la tutela del profesor y compositor Conrado del Campo.

Pero la formación musical no fue la única ocupación de María de Pablos en los años veinte. La compositora compaginó sus estudios musicales con la preparación de las oposiciones a Correos. En 1926 ganaba plaza en estas oposiciones históricas para la mujer en España, ya que fueron los primeros puestos de funcionariado de la administración que las mujeres españolas pudieron ejercer como trabajadoras públicas del Estado, y apenas un año más tarde, en el verano de 1927, finalizaba su carrera de Composición con Premio Extraordinario en el conservatorio madrileño, tras presentar dos composiciones creadas durante su último curso académico: *Castilla*, un poema sinfónico basado en textos de Manuel Machado, y *Ave Verum*, un motete a cuatro voces mixtas.

Tras el fulgurante inicio de su trayectoria en Madrid, otro hecho catapultó su incipiente carrera: en el verano de 1928, De Pablos ganaba la oposición para la plaza de Música en la Real Academia de España en Roma. María de

Pablos fue la primera mujer pensionada por oposición de la historia de esta institución, siendo su predecesor inmediato el compositor Fernando Remacha.

No obstante, como en todos los procesos de emancipación de la mujer, la protagonista del cambio histórico lo fue sin tener consciencia de las hostilidades que le tocaría batallar por su condición de mujer en un mundo creado por y para hombres. La primera problemática era clara: una mujer soltera viviendo sola en el extranjero en una institución llena de hombres. Durante los primeros meses en Roma, tanto la compositora como su madre, que se trasladó con ella, intentaron sin ningún éxito exigir al director de la Academia, Miguel Blay, que De Pablos pudiera vivir fuera de esta o al menos lo más aislada posible.

Reproducimos a continuación un fragmento del documento conservado en el archivo de la Real Academia de España en Roma en el que la madre de la compositora muy probablemente redactó estas exigencias para el director de la institución, que suponen un ejemplo magnífico del control moral, social, afectivo y conductual al que vivió sometido el cuerpo de María de Pablos:

Excmo. Sr. Director:

1º Que su habitación esté en el principal al lado de Secretaría, que hay habitación y no en el segundo piso con los pensionados. Que el desayuno, comida y cena se la sirva en su cuarto.

2º Que la persona destinada a su servicio sea del género femenino, tenga un poco de cultura, de edad de 45 a 55 años, aver [sic] observado y observar buena conducta, tener creencias religiosas y dormir en la misma habitación de la pensionada con timbre de alarma a las habitaciones del Director.

3ª Que la persona destinada a su servicio la acompañe a conciertos, conferencias, teatros y en las excursiones al extranjero, por ser todo esto de suma necesidad para cumplir debidamente con su misión de pensionada.

4º Si alguna noche por suma necesidad tuviera que salir a la ópera, como el regreso es a hora avanzada de la noche, el Excmo. Señor Director tendrá la amabilidad de mandar a uno de los criados que tenga a su servicio, salga a la parada del tranvía para acompañarlas hasta casa por ser aquellos sitios muy solitarios.

5º Que en la habitación de la pensionada no entrara nadie sin su permiso.

Tras las tensiones con el director durante sus primeros meses en Roma, fruto del desajuste producido entre los logros artísticos de María y las prácticas sociales de la época, la relación entre ellos debió mejorar, ya que el 26 de mayo de 1929 se organizó un concierto con motivo de la inauguración del nuevo local de la Casa de España en Roma en el que se estrenó el primer trabajo de De Pablos como pensionada: *Sonata Romántica*, una obra en cuatro movimientos para cuarteto de cuerda. Pero no sólo se estrenó la nueva obra de la pensionada, sino que ella misma intervino como pianista interpretando dos obras de Falla, la *Danza de la molinera* y la *Danza del amor brujo*. Aparte de *Sonata Romántica*, al menos dos títulos más fueron firmados por De Pablos en su período como pensionada, entre 1929 y 1930: *Dos apuntes musicales españoles* y *Siete canciones*, basadas en poesías de Antonio Machado y Enrique Díez-Canedo.

Tras algo más de un año viviendo en Roma, a principios de 1930, De Pablos decidió ampliar su formación musical en el extranjero, una actividad que la Academia de España en Roma exigía a todos sus pensionados. En esta circunstancia se unieron los caminos del compositor francés Paul Dukas y María de Pablos, ya que la segoviana eligió París y la École Normale de Musique para ampliar sus conocimientos musicales. La compositora estudió en París desde marzo de 1930 hasta diciembre de 1931, cursando las asignaturas de Composición, bajo la tutela de Dukas, y de Armonía, con Nadia Boulanger. Pero en este período parisino no sólo tuvo la oportunidad de relacionarse con estos dos grandes profesores de la música francesa, sino que también coincidió en el aula de Composición con otros jóvenes compositores españoles alumnos de Dukas: Joaquín Rodrigo, Jesús Arámbarri y Arturo Dúo Vital.

Parece inverosímil que, tras el entusiasmo de la compositora por participar de la vida parisina, ella misma informara a Miguel Blay, director de la Academia, de su intención de pedir un permiso de tres meses en su beca. De Pablos y su madre regresaron a Madrid en las navidades de 1931 y no ha quedado constancia de que la compositora volviera posteriormente a Roma. Tan sólo sabemos que, tras la Guerra Civil española, pidió el reingreso en el cuerpo de Correos, al que se reincorporó en 1939, y que en 1941 regresó, en calidad de alumna, al conservatorio madrileño, cursando asignaturas como Folclore o Historia de la música.

María de Pablos fue ingresada en el Sanatorio Esquerdo de Carabanchel hacia los años cuarenta, donde permaneció como enferma crónica hasta su muerte en 1990. Los motivos de su ingreso o del tipo de patología psiquiátrica que pudo sufrir permanecen absolutamente opacos hoy en día, tanto por cuestiones documentales (su historial clínico no fue reclamado por sus familiares más directos y consecuentemente fue destruido por la institución sanitaria) como familiares (el silenciamiento de su enfermedad mental fue absoluto, impidiendo el relato natural de sus causas entre sus allegados más directos).

El relato de la vida de María de Pablos es el de un cuerpo con vocación de libertad creativa e intelectual sometido al máximo control moral, social y conductual, con consecuencias nefastas para ella misma y para todos nosotros: cincuenta años de vida creativa diluidos en un psiquiátrico, de música española que ya nunca existirá. Estremece pensar que hubiera sucedido si nuestra historia hubiera sometido a todos sus individuos al mismo grado de libertad.

Sí. Hay cuerpos quebrados que todavía importan.

PROGRAMA

The background of the slide is a vibrant yellow color. Overlaid on this are several large, intricate, black and white swirling patterns. These patterns resemble stylized, radiating lines that curve and flow, creating a sense of movement and depth. The overall effect is a complex, textured visual that contrasts sharply with the bright yellow background.

CICLO DE
CÁMARA
I

MÚSICA
VERSUS
MOVIMIENTO

11.05.2022
#01

FUNDACIÓN
JUAN MARCH

CONJUNTO
INSTRUMENTAL
DE LA ORQUESTA
NACIONAL
DE ESPAÑA

DIRECTOR
Jordi Navarro

#02

MANUEL
DE FALLA
(1876-1946)

El amor brujo
(versión para sexteto)
Pantomima
Danza ritual
del fuego 8'

RODOLFO
HALFFTER
(1900-1987)

Divertimento del ballet
Don Lindo de Almería
para noneto 11'
Allegretto vivace
Andante calmo
Allegro deciso
ed energico
Tempo di marcia

GUSTAVO
PITTALUGA
(1906-1975)

Petite Suite 8'
Habanera
Serenata
Pasodoble

ANTONIO JOSÉ
MARTÍNEZ
PALACIOS
(1902-1936)

Suite ingenua para
piano y orquesta
de cuerda 10'
Romance
Balada
Danza

EVARISTO
FERNÁNDEZ
BLANCO
(1902-1993)

Pequeña suite para
orquesta de cuerda 13'
Minuetto
Andante
Vals lento
Scherzo

JOAQUÍN
TURINA
(1882-1956)

Serenata opus 87 9'
(versión para orquesta
de cuerda de José Luis
Turina)

ANTONIO JOSÉ
MARTÍNEZ
PALACIOS
(1902-1936)

Ragtime Chic 3'

IGOR
STRAVINSKI
(1882-1971)

Suite nº 1 para pequeña
orquesta 5'
Andante
Napolitana
Española
Balalaika

Suite nº 2 para pequeña
orquesta 6'
Marcha
Valse
Polka
Galop

Durante el período de entreguerras asistimos a un auténtico renacer de la danza fruto de la confluencia de diferentes circunstancias, entre las que se encuentran la visita a España de compañías internacionales de alto prestigio, como los Ballets Russes o los Ballets Suédois; el éxito de Manuel de Falla con sus ballets, que propició una fiebre de encargos de obras de temática española; y la crisis de los valores espirituales que habían imperado en etapas anteriores, sustituidos en los años veinte por el culto al cuerpo y al deporte.

La unión entre música y danza fascinó particularmente a los creadores de este período y dio lugar a numerosos proyectos en los que la corporalidad del bailarín y la gestualidad de la música se confunden y se retroalimentan. Por ello abundan los ballets y las piezas instrumentales de carácter dancístico, en las que alternan los ritmos populares, las danzas urbanas y los ecos de bailes del pasado.

Este concierto muestra la pluralidad de fuentes y enfoques que definen esas «artes mágicas del vuelto», como las denominaría José Bergamín en su *Obra taurina*. Desde el folclore burgalés hasta la tradición circense, desde el cante jondo hasta el *ragtime*, pasando por el pasodoble, son muchas las danzas que dejan su impronta en la creación musical del período, captadas bien desde la caricatura, bien desde la estilización idealizada.

Si hay una obra que podamos situar en el arranque de todo este movimiento, esa es sin duda *El amor brujo* de Manuel de Falla y María Lejárraga —quien, recordemos, fue autora del libreto—. Considerada como una creación icónica del arte español, en ella conviven a partes iguales la tradición y la modernidad, la alta cultura y los elementos de la escena popular, la vanguardia stravinskiana y el rico vocabulario del flamenco. En origen, como es sabido, la obra se concibió como una suerte de espectáculo híbrido que los autores bautizaron con el sugestivo nombre de «gitanería» por la fuerte presencia del elemento gitano que hay en ella. Bajo esta forma se representó en abril de 1915 con una protagonista indiscutible: la célebre bailaora Pastora Imperio, quien recitaba, cantaba y bailaba diferentes números enraizados en el cante jondo.

Poco después del estreno, Falla realizó diferentes versiones de la partitura, que favorecerían su difusión en diferentes salas y cafés concierto. A estos espacios parece destinado el arreglo para sexteto de la «Pantomima» y la «Danza ritual del fuego», los dos números más aplaudidos de la gitanería, que

muestran la variedad dentro de la unidad de la obra. Ambos fragmentos están imbuidos de los antiguos rituales gitanos, pero mientras el primero muestra las sutilezas rítmicas desde un aliento lírico, el segundo presenta un ritmo obsesivo, propio de la estética primitivista. La primera interpretación de este arreglo tuvo lugar en 1915 en el Casino Español de Portugal. Empezaba así la difusión a gran escala de la obra, cuya influencia está aún por terminar de esclarecer.

Rodolfo Halffter fue uno de los muchos músicos que siguieron la estela de Falla y acometieron la creación de ballets inspirados en fuentes populares. Entre sus aportaciones al género se encuentra *Don Lindo de Almería*, una obra concebida en 1935 junto al escritor José Bergamín, que intervino como autor del libreto. Los subtítulos y sobrenombres con que ambos se refieren a la composición —«escenas de costumbres andaluzas», «parodia de sainete», «ballet mojíganga»— revelan el uso de temas de estirpe popular, tratados desde el tono burlesco que se impuso en el período de entreguerras. En efecto, la trama argumental del ballet se reduce a la mínima expresión, concentrada en la presentación de personajes cotidianos de la sociedad andaluza de inicios del siglo xx, como la beata, la mocita, la inevitable pareja de la guardia civil, los tres curas, el torerillo o las mulatas venidas de América. En correspondencia con este desfile, la música se articula como una sucesión de danzas de carácter paródico, entre las que sobresalen las sevillanas, pasodobles y guajiras.

En 1952, Rodolfo Halffter hizo un divertimento de la obra para noneto integrado por cuatro movimientos del ballet. De la versión escénica, Halffter mantiene el carácter tragicómico, el gusto por la politonalidad y la disonancia, así como la estilización de tópicos asociados a la música española, particularmente derivados de la danza.

El auge de esta manifestación artística en el período de entreguerras propició que, al margen del ballet, también se desarrollara la suite, un género instrumental integrado por movimientos breves, normalmente de carácter dancístico. En este programa se incluyen cinco suites diferentes, todas ellas de corta duración y para pequeñas agrupaciones, de acuerdo con el gusto neoclásico que se impuso en los años veinte y treinta.

La primera obra de este género es la *Petite Suite* de Gustavo Pittaluga, escrita para diez instrumentos y fechada en 1934, es decir, cuando se intensificaron los contactos del músico con los ambientes parisinos de vanguardia.

De ahí que la obra acuse el influjo de estos movimientos renovadores, presente a través del uso de armonías politonales y del carácter desenfadado, incluso humorístico, de la suite.

Pero, como señala Germán Gan, la obra de Pittaluga constituye una caricatura de tres géneros clásicos asociados a la música española —la habanera, la serenata y el pasodoble—, presentados desde una ironía punzante. La parodia surge al mantener el esquema rítmico de la habanera, aunque con una melodía disonante que se desarrolla en séptimas paralelas; al ridiculizar el carácter sentimental de la serenata, con un ostinato de semicorcheas y una línea de canto totalmente anodina; o al conceder un protagonismo inusitado al fagot en el pasodoble, de donde deriva ese «color chungón exaltado» que señalaba el crítico del diario *El Luchador* tras el estreno de la obra.

El mismo género de la suite, visto a través de los ojos del compositor burgalés Antonio José Martínez Palacios, adquiere unos rasgos bien distintos, lo que permite constatar la pluralidad de tendencias artísticas que convivieron en estos años. En diferentes ocasiones, Antonio José —así firmaba él sus obras— manifestó su inclinación hacia el simbolismo francés —con Claude Debussy y Maurice Ravel a la cabeza— y su voluntad de reflejar en música el paisaje y el alma castellanos. Con estos asideros estéticos, el músico escribió su *Suite ingenua* para orquesta de cuerda y piano a finales de 1928, durante sus años de residencia en Málaga como profesor de Música de un colegio jesuita. La obra se estructura en tres movimientos —«Romance», «Balada» y «Danza»— que hunden sus raíces en el folclore burgalés, del que el compositor llegó a ser un verdadero especialista. De hecho, el primer y segundo tiempo se inspiran en sendos temas del cancionero de Federico Olmeda —una de las recopilaciones de folclore más célebres que circulaban en el período, centrada en la ciudad castellano-leonesa—, mientras que la «Danza» final parte de una melodía recogida por el propio Antonio José en su *Colección de cantos populares burgaleses*, por la que obtendrá el Premio Nacional de Música en 1932.

Es sintomático que, el día del estreno madrileño de la *Suite ingenua*, el crítico José Subirá ensalzara la composición por su «gracia, finura, distinción, espíritu y espontaneidad», situándola por encima de las creaciones de otros compañeros de generación consagrados, como Ernesto Halffter. Sin duda, el asesinato prematuro de Antonio José durante la Guerra Civil —fue

fusilado en octubre de 1936, a los 33 años de edad— y el posterior silencio que se erigió sobre su figura no han contribuido a darle el puesto que merece como compositor.

La tercera aproximación al género que nos ocupa —y volvemos a estar ante harina de otro costal— se realiza a través de la *Pequeña suite* para orquesta de cuerda de Evaristo Fernández Blanco, compositor leonés que también ha permanecido olvidado, en este caso —pensamos— por su tendencia a la hibridación de estilos y su orientación hacia el serialismo alemán. En un momento en que casi todas las miradas se dirigían hacia París, este peculiar camino formativo no sería bien recibido. Tampoco ayudaría a su recepción el marcado carácter políglota de su lenguaje, un rasgo que permitía a Fernández Blanco oscilar entre el universo sonoro de Arnold Schoenberg, el neoclasicismo de tintes stravinskianos o la música de consumo —con abundantes pasodobles, chotis, *foxtrots* y otros ritmos latinos—.

La *Pequeña suite* para orquesta de cuerda, escrita en 1929, muestra otra faceta creativa de Fernández Blanco, ya que supone una mirada muy personal a las formas de danza que triunfaron en los siglos XVIII y XIX —como el minueto, el vals o el *scherzo*—. A esta relectura del canon clásico-romántico se suma un «Andante», posiblemente inspirado en la pavana, pues años después este movimiento recibiría ese título al integrarse en la *Suite de danzas antiguas* (1983) del mismo compositor.

En este recorrido por las formas dancísticas que inspiraron a la música instrumental, no podemos perder de vista los bailes folclóricos, que seguían bien vigentes en el período de entreguerras. Paradigma de ello es el catálogo de Joaquín Turina, que se nutre constantemente de cantos y, sobre todo, de danzas de origen popular, como las sevillanas, las malagueñas, las peteneras o «El Vito». Por eso no sorprende que, durante el verano de 1934, cuando escribió su *Serenata* opus 87 —posteriormente arreglada para orquesta de cuerda por José Luis Turina—, el músico sevillano incluyera la evocación de un ritmo de danza andaluz en sus compases iniciales, estilizado más tarde en la sección central. Al fin y al cabo, según declaró Turina en 1943 en el diario *Dígame*, la obra había sido escrita «con objeto de que formase pareja con *La oración del torero*, exactamente lo mismo que si se tratase de dos candelabros o dos jarrones». Puesto que la primera obra, fechada en 1925, se verte-

bra en torno al pasodoble idealizado, era lógico que en la *Serenata* echara mano de otro ritmo de baile para completar su dúo.

Al describir las representaciones llevadas a cabo en París por la compañía de Ballets Espagnols de Antonia Mercé, «La Argentina», Joaquín Turina empleó el término «ensalada musical», por la mezcla de ritmos y tradiciones dancísticas que presentaban. Ciertamente, esa pluralidad de lenguajes es un rasgo que atraviesa todo el período de entreguerras. Y, como parte de ese popurrí, no podemos perder de vista las huellas que dejó el jazz en la creación española tras su introducción en Madrid y Barcelona a inicios de los años veinte. Prueba muy temprana de ello es el *Ragtime Chic* de Antonio José, con cuyo título el autor rinde homenaje al género norteamericano. Falta, no obstante, el carácter sincopado de la melodía tan propio del *ragtime*, tal vez porque Antonio José ni siquiera habría escuchado alguna interpretación en vivo de este género. Escrita en 1921, a poco de haber iniciado los estudios en Madrid, la obra se estrenó en el Salón Parisiana de Burgos, tras la proyección de un capítulo de la obra de cine-novela *Cuando se ama*. La programación de esta sesión constituye un buen ejemplo de cómo los aires de modernidad llegaron de inmediato a las provincias, representados a través de nuevos ritmos y manifestaciones artísticas.

Si Falla y su *Amor brujo* sirvieron de punto de partida de este concierto, por ser germen de numerosas propuestas españolas vinculadas a la danza, Igor Stravinski debe ocupar por derecho propio el punto de llegada, ya que su aportación en este terreno lo convirtió en un guía ineludible. No en vano, las dos suites para pequeña orquesta del compositor ruso plantean un recorrido por bailes de origen y naturaleza bien diferentes, cual si se tratara de una síntesis de las múltiples tendencias vislumbradas. Ambas obras parten de las colecciones de piezas fáciles para piano que Stravinski compuso antes de finalizar la Gran Guerra, las cuales fueron trasladadas al lenguaje orquestal entre 1917 y 1925.

La primera *Suite* comprende una introducción («Andante») y tres bailes nacionales («Napolitana», «Española» y «Balalaika»), en los que destacan los ritmos vivos inspirados en el folclore. Para la *Suite* número 2, Stravinski reunió y orquestó unas danzas más próximas a la estética del circo y del *music hall*, como una marcha, un vals, una polka y un *galop*.

El tono burlón e irreverente, la diversidad de fuentes —tomadas de la música popular o ligera—, el impulso rítmico y la economía de medios orquestales, con efectos tímbricos sorprendentes, nos sitúan ante el Stravinski de la etapa neoclásica, capaz de compendiar todos los rasgos de esta nueva estética en un universo en miniatura.

ELENA TORRES CLEMENTE

CICLO DE
CÁMARA
II

SIMBOLISMO
VERSUS
NEOCLA-
SICISMO

18.05.2022
#01

FUNDACIÓN
JUAN MARCH

VIOLÍN
Aitzol Iturriagoitia

VIOLONCHELO
David Apellániz

PIANO
Alberto Rosado

#02

EMILIANA
DE ZUBELDÍA
(1888-1987)

Trío España
At Sunset
A Song in the Night
Moonlight Dance

10'

ROBERT
GERHARD
(1896-1970)

Trío nº 2 en La
bemol mayor
Modéré
Très calme
Vif

28'

ERNESTO
HALFFTER
(1905-1989)

Hommages 13'
Andantino senza
variazioni (à Francis
Poulenc)
Allegro molto vivace
(à Igor Stravinski)
Lento, ma non troppo
(Un parfum d'Arabie.
À Adolfo Salazar)
Hommage à l'après
midi d'un faune

MAURICE
RAVEL
(1875-1937)

Trío en La menor 28'
Modéré
Pantoum. Assez
vif Passacaille.
Très large
Final. Animé

En el período de entreguerras, el alegato a favor de la libertad creadora favoreció la innovación; ahora bien, dicha innovación suponía arriesgar económicamente y someter a examen constantemente la reputación del artista. Por eso, los compositores acudieron a la música de cámara que, debido a sus plantillas reducidas, se convirtió en un género propicio para la experimentación. Escribir para pequeños grupos de instrumentos conllevaba minimizar las consecuencias de una mala acogida por parte del público, de manera que parecía un medio idóneo para la investigación sonora.

En este contexto, el trío con piano hizo las veces de telar del artista, en el que los compositores se enfrentaron a la tradición y buscaron su voz más personal. Justamente en este concierto escucharemos cuatro obras que tienen mucho de germinales, con las que sus respectivos autores ensayaron nuevas formas de expresión o cerraron etapas que consideraban agotadas. *Grosso modo*, todas ellas fluctúan entre el simbolismo y el neoclasicismo, en tanto principales líneas creativas del momento. Así, las formas rapsódicas, el tono evocativo y los cuadros de la naturaleza definen las páginas adscritas al simbolismo —también denominado impresionismo en música—, con Claude Debussy y Maurice Ravel como principales espejos en los que mirarse. Pero estas propuestas conviven con otras piezas afines a la estética neoclásica, marcadas por la claridad textural, la concisión formal, la economía de medios y la recuperación de formas del pasado, en la línea de lo propugnado por Igor Stravinski a inicios de los años veinte. En el plano emocional, y como consecuencia de esta dualidad, el estado de ensoñación, no exento de lirismo, alterna con la objetividad expresiva, en una suerte de lenguaje ecléctico que marcará la época; un eclecticismo, por cierto, que se nutre también de los inevitables ecos del romanticismo, junto con numerosas soluciones personales que, en este género, los músicos se podían permitir.

El primer trío del programa pertenece a Emiliana de Zubeldía, una compositora y pianista navarra naturalizada mexicana. Esta obra fue escrita en París a finales de 1924, cuando Zubeldía contaba con 36 años de edad. Previamente, en torno a 1906, la artista había realizado una primera estancia formativa en la capital francesa, durante la que se matriculó en la Schola Cantorum como alumna de Vincent d'Indy. Este paso por la institución —entonces centro pedagógico de carácter puntero— le proporcionaría una completa educación ci-

mentada en la tradición clásica, así como un sólido manejo de las formas musicales y del contrapunto. Además, Zubeldía sería testigo del clamor debussysta que se propagaba por toda Francia, al que acabará sucumbiendo en su obra. Pero no contenta con este bagaje, más de quince años después, en 1922, la compositora decidió regresar a París para completar sus estudios superiores. Fue entonces cuando recibió las lecciones de Désiré Pâque, músico belga no adscrito a ninguna tendencia, que desarrolló su propio lenguaje basado en la adición constante de elementos musicales. El trabajo con Pâque puso a Zubeldía en contacto con varios sistemas atonales que la autora integró en su obra a través de pequeños guiños y que suponen un anticipo de los caminos por los que transitará en la etapa americana.

Precisamente, el trío *España* es el resultado de la visión personal de esta artista, capaz de unificar todas las tendencias mencionadas, en principio anti-téticas. Para empezar, los tres movimientos de la obra tienen como protagonista la noche, captada en diferentes instantes efímeros: «La hora del crepúsculo», «Un canto en la noche» y «Danza a la luz de la luna». Esta evocación de ambientes, alejada de las formas clásicas y desabastecida de desarrollos temáticos, conecta el trío con el lenguaje simbolista, en la órbita de Debussy. Pero además, tal y como señala Leticia Varela, la obra manifiesta el dominio de la técnica contrapuntística, fruto de su paso por la Schola Cantorum; la exploración de los límites de la tonalidad que había iniciado de la mano de Pâque; y una riqueza rítmica muy personal que se traduce en la superposición de motivos rítmicos y melodías de distinta longitud. *España* es, en definitiva, un buen ejemplo de cómo Zubeldía encontró su propio medio de expresión en esa encrucijada de caminos.

Si Zubeldía descubrió en el trío su universo sonoro, Robert Gerhard intentó lo propio, aunque con resultados muy diferentes, que obligarían al músico a un replanteamiento completo de su carrera. Cabe recordar que Gerhard escribió dos tríos para violín, violonchelo y piano entre 1917 y 1919, recién cumplidos los veinte años de edad. A priori las expectativas eran halagüeñas: las obras tuvieron una buena acogida y su autor pasó a engrosar las filas de los abanderados de la modernidad, tal y como era su deseo. Pero, insatisfecho con el resultado, Gerhard renunció al estilo desplegado en esta etapa, muy próximo a la vanguardia francesa: «[...] buscarme a mí mismo *sous l'influence*

conjugué de Strawinsky et de Ravel no consigue atraerme más», afirmaba el músico. Agotada esta vía, Gerhard se sumió en un silencio compositivo de casi dos años y acabó por dar un giro de 180 grados a su trayectoria, que se verificó con su traslado a Viena en 1923 para convertirse en alumno de Arnold Schoenberg. De ahí que Tejada Tauste califique estos tríos como la «piedra angular de la evolución gerhardiana»; sin ellos, el itinerario del músico habría sido bien distinto.

Hay, además, un interés añadido: aunque Gerhard considerara esta una vía muerta, el lenguaje de los tríos constituye el cimiento sobre el que se edificó el resto de su producción. Concretamente el trío nº 2 —el que forma parte de este concierto— emplea la música popular como base de la obra, un rasgo recurrente en su carrera que le habría inculcado quien entonces era su maestro, Felipe Pedrell. Buena prueba de ello es el segundo tema del primer movimiento, basado en la estructura rítmica asimétrica del *zortziko* —baile tradicional vasco-navarro interpretado en España y en el sur de Francia—; un ritmo, por cierto —y no puede ser casual—, que ya había explotado Ravel en su trío.

La paleta del artista se completa con la permeabilidad a los lenguajes de vanguardia, en concordancia con la producción de Stravinski, Béla Bartók y sobre todo Ravel. Sirvan de muestra, en el tercer movimiento de la obra, los toques modales incluidos en un contexto tonal, el uso de la politonalidad (que ya se venía anunciando tácitamente en los movimientos anteriores), la variedad rítmica y la búsqueda de nuevos recursos instrumentales.

Si Gerhard miró por última vez en su trío la estética francesa —al menos en exclusividad—, Ernesto Halffter abrió la caja de Pandora de la música gala con su aportación al género. Al fin y al cabo, *Hommages* es una pequeña suite para violín, violonchelo y piano escrita en 1923, cuando Halffter tenía apenas 17 años de edad, como tributo a quienes eran sus principales referentes musicales —«bravo», anotó Manuel de Falla tras ver la partitura, dando así su bendición al joven músico—. A través de la correspondencia conservada sabemos que la idea de partida era escribir una obra en ocho movimientos, dedicados a Francis Poulenc, Stravinski, Adolfo Salazar, Debussy, Ravel, Schoenberg, Gabriel Fauré y Falla. Sin embargo, solo las cuatro primeras piezas han llegado hasta nosotros, escritas à la manière de cada uno de los homenajeados.

Bajo esta premisa, el primer movimiento recuerda los *Mouvements perpétuels* de Poulenc por el uso del movimiento perpetuo, los efectos de superposición tonal y la melodía de aire ingenuo e infantil. El «Allegro molto vivace», dedicado a Stravinski, se vale de los elementos lingüísticos que mejor definían al compositor ruso, como los ostinatos, la politonalidad y la melodía pseudo-popular, sometida a un constante proceso de adición o sustracción de notas. El «Lento, ma non troppo», subtítulo «Un perfume de Arabia», alude a *Rubaiyat* de Salazar, un prestigioso crítico musical que en esta etapa ejerció como mentor y promotor del joven Halffter. Finalmente, el «Hommage à l'après midi d'un faune» es un tributo al célebre poema sinfónico de Debussy en el que se recupera la delicadeza sonora del maestro francés. En suma, los *Hommages* constituyen un compendio en miniatura de la música que triunfaba en Francia en los tempranos años veinte, a caballo entre el simbolismo y el neoclasicismo; los mismos mimbres, por cierto, con los que Ernesto Halffter construirá a partir de entonces su lenguaje maduro.

Aproximarse a la música española del período de entreguerras pasa por entender la producción francesa, estímulo incuestionable a este lado de los Pirineos. Esos puentes hispano-franceses se ejemplifican en este concierto a través del trío en La menor de Maurice Ravel, una obra que estuvo muy presente en el imaginario español. El propio Gerhard reconoció la sombra que este trío ejerció sobre él, según hemos visto, y Ernesto Halffter quiso dedicar uno de sus homenajes a Ravel, por más que no llegara a terminarlo. Luego, los ecos se prolongan en los tríos de Gaspar Cassadó y de Arturo Dúo Vital, en lo que constituye una cadena de referencias intertextuales que pone de manifiesto la relevancia de esta obra en España.

El trío en La menor de Ravel fue escrito en Saint-Jean-de-Luz entre abril y agosto de 1914, coincidiendo con el estallido de la Primera Guerra Mundial. «¡La idea de irme de inmediato [al frente] me hizo terminar el trabajo de cinco meses en cinco semanas!», confesaba el músico. Si leemos las cartas que envió en estos meses, encontramos a un Ravel anímicamente devastado, que trabaja «con la clarividencia de un loco», mientras «solloza sobre los bemoles». No obstante, fiel a su concepción del arte como vía de evasión, el trío —pese a su intensidad emocional— apenas permite entrever la conmoción anímica de la que era víctima su autor.

En el plano estructural, Ravel mantiene en esta obra el formato estándar del género, pues concibe una obra en cuatro movimientos, el primero y el último adaptados a las formas de sonata. Pero, dentro de ese marco convencional, logra introducir sus propias innovaciones y huir de los moldes formales petrificados. Además, el músico recurre a menudo a las tesituras extremas de los tres instrumentos, con lo que crea una escritura casi orquestal, inusualmente rica para una obra de cámara.

También novedosas resultan las fuentes de inspiración, ya que Ravel bebe de muy diferentes culturas: desde el *zortziko* —danza vasca ya mencionada, que serviría para simular la métrica hispana— hasta el *pantom* —estructura métrica propia de la poesía malaya que da título al segundo movimiento de la obra, según ya apuntó Brian Newbould—. La inclinación hacia los medios de expresión simbolistas, los materiales populares de corte hispano y el gusto por lo exótico como vía para renovar la experiencia creativa son elementos que definen el trío de Ravel y que atravesarán las obras españolas creadas para esta misma plantilla.

ELENA TORRES CLEMENTE

CICLO DE
CÁMARA
III

POESÍA
VERSUS
MÚSICA

25.05.2022
#01

FUNDACIÓN
JUAN MARCH

SOPRANO
Raquel Lojendio

PIANO
Aurelio Viribay

RECITADO
DE POEMAS
Carlos Hipólito

ÓSCAR
ESPLÁ
(1886-1976)

Canciones playeras
(Rafael Alberti)
Pregón

8'

Gerardo Diego
«Y quisiera ser
músico»*

Juan Ramón Jiménez
«Viene una música
lánguida»

*El pescador
sin dinero*

JESÚS
GARCÍA LEOZ
(1904-1953)

Cinco canciones sobre
textos de Juan Paredes
(selección)
*Mañana, como
es de fiesta*

8'

Federico García Lorca
«La guitarra»

Federico García Lorca
«El concierto
interrumpido»

La niña sola

Pregón

Josefina de la Torre
«Gritar, gritar»

Rafael Alberti
«A Rosa de Alberti»

JESÚS
GURIDI
(1886-1961)

Seis canciones
castellanas (selección)
*No quiero tus
avellanas*

10'

*Mañanita de
San Juan*

JOAQUÍN
NIN
(1879-1949)

Veinte cantos populares
españoles, vol. 1
(selección)
Saeta
Jota valenciana

* Entre comillas, poemas recitados entre la obra musical.

25.05.2022
#02

JOAQUÍN
TURINA
(1882-1949)

Corazón de mujer
(Cristina de Arteaga)

14'

EMILIANA
DE ZUBELDÍA
(1888-1987)

Six mélodies populaires
espagnoles

10'

Berceuse
Guajira
Coplas gitanas
La gitaniña
Jota
Zortzico

Federico García Lorca
«Tres retratos con
sombra: Debussy»

Gerardo Diego
«Le sonnet
malgré lui»

EVARISTO
FERNÁNDEZ
BLANCO
(1902-1993)

Mi cuna
(Juan Ramón Jiménez)

6'

Elena Martín Vivaldi
«Lluvia con variaciones»

Lloraba la niña
(Luis de Góngora)

MANUEL
PALAU
(1893-1967)

Ávila (Juan Lacomba)
Chiquilla (Estanislao
Alberola)

6'

Federico García Lorca
«Soneto de homenaje
a Manuel de Falla»

FERNANDO J.
OBRADORS
(1897-1945)

Tirana del zarandillo
(sobre un tema de
Pablo Esteve)
El tumba y lé (popular)

5'

Juan Larrea
«Necesidades
de flauta»

MARÍA
RODRIGO
(1888-1967)

Disperté y la vi
(Serafín y Joaquín
Álvarez Quintero)
Tú eres la rosa, yo soy
el lirio (Francisco Vighi)

5'

En el período de entreguerras, fueron muchos los intentos de aunar la experiencia musical y la poética; unos intentos que situaron al artista en tierra de nadie, escribiendo música a partir de las palabras o versos enraizados en la práctica sonora. Así, numerosos escritores se nutrieron de la música, tomando de ella la fluidez del ritmo, convirtiendo las formas compositivas en poéticas o elogiando a compositores de diferente signo estético. En sentido inverso, los músicos manifestaron su vocación literaria, realizaron incursiones en el mundo de las letras y seleccionaron poemas como guía para sus canciones. En definitiva, se produjeron unos fructíferos diálogos que contribuyeron a crear puentes de entendimiento y facilitaron los trasvases entre creadores de ambas disciplinas.

A medio camino entre el recital poético y el concierto, este programa alterna músicos puestos en verso y poetas sobre el pentagrama, como ejemplo de esa comunión. Entre los versos seleccionados, es iluminador el poema de Gerardo Diego «Y quisiera ser músico», en el que el escritor hace nueva profesión de fe y presenta el arte sonoro como lenguaje privilegiado por su dimensión efímera y mutable. Su postura resume la sensibilidad de los intelectuales y el cambio de estatus de la música en este período.

En otros poemas, los escritores celebraron a sus referentes musicales, rememorando los lenguajes empleados por sus dedicatarios. El mismo Gerardo Diego escribió unos versos en homenaje a la clavecinista polaca Wanda Landowska («Le sonnet malgré lui»), una de las responsables de la recuperación del instrumento e impulsora de la corriente interpretativa historicista. Bajo el lenguaje crítico de la poesía creacionista, Diego incluye alusiones a Landowska («rosa de uñas florecida»), su repertorio («sonata en lágrima dura») y su instrumento («sobre la hierba [...] del clavicémbalo») en unas estrofas llenas de emoción estética.

También Federico García Lorca —ese «loquito de las canciones», como él mismo se definía— fue proclive a agasajar a sus modelos musicales. Entre sus poemas no podían faltar las ofrendas a Claude Debussy, cuyo lenguaje evocador prendió fuerte en el imaginario del poeta desde sus primeros pasos; a Manuel de Falla, con quien tuvo una sincronía de pensamiento total; y al crítico Adolfo Salazar, recientemente propuesto por la historiografía como guía estético del escritor granadino en los tempranos años veinte.

En otro plano, la música se incorporó al discurso literario a través de la alusión a los instrumentos, evocados mediante metáforas puras tomadas de la retórica surrealista. Esto ocurre en los versos de Juan Larrea «Necesidades de flauta», que apelan a la imaginación del lector por la extrañeza de las asociaciones («músico que espantas los salmones hacia el alba»). Más clásico es, en cambio, el soneto en endecasílabos de Rafael Alberti «A Rosa de Alberti, que tocaba, pensativa, el arpa». En él, el instrumento acompaña el retrato imaginado de su antepasada, que se define en dos tiempos: primero tocando el arpa y luego, ya difunta, como un querubín pensativo en el cielo.

En este juego de espejos y puentes culturales, el piano, pese a sus connotaciones románticas, siguió muy presente en los poemarios de la época. A veces por la querencia al instrumento, como en el «Nocturno» de Gerardo Diego —quien, a la postre, fue un aventajado pianista—, y otras desde la visión irónica y degradante del mundo decimonónico, el mismo que retrata Vicente Aleixandre en su poema «El vals».

Pero entre todos los instrumentos, el que más miradas acaparó fue la guitarra, en tanto emblema de lo español, símbolo de la vanguardia y bisagra entre el arte culto y el popular. A ella le cantan, sin ir más lejos, García Lorca, quien sugiere el toque rasgueado a partir de la combinación de esquemas métricos binarios y ternarios; y Gerardo Diego, cuyos versos recogen la imagen arquetípica del instrumento como pozo cósmico.

En último término, hay poemas en los que la música se filtra en un plano más profundo: en el ritmo del verso, en la entonación de las palabras, en la configuración de las imágenes o, por qué no, en el mismo impulso creador. En este sentido, la música impregna la poesía de Juan Ramón Jiménez «Viene una música lánguida», en la que cobra gran relevancia el paisaje sonoro, la sinestesia y el ritmo del declamado. Elena Martín Vivaldi, por su parte, juega con la técnica compositiva de la variación en «Lluvia con variaciones», unos versos protagonizados por la tristeza en los que la autora retuerce el lenguaje para presentar dicha emoción en todas sus variantes. Finalmente, la individualidad de Josefina de la Torre —escritora canaria que también hizo carrera como cantante— encuentra su camino en el empleo del léxico sonoro y la traslación de códigos artísticos.

Centrándonos en la parte musical, el concierto presenta una panorámica igualmente rica. Entre los compositores que cultivaron ese diálogo músico-literario descubrimos a autores consagrados de la denominada Generación de los Maestros —el equivalente a la generación literaria del 14—, como Jesús Guridi, Joaquín Turina y Óscar Esplá. Figuran también otros músicos que no han trascendido al mismo nivel, pese a su relevante aportación al género de la canción, como Joaquín Nin o —ya en la órbita del grupo del 27— Evaristo Fernández Blanco, Jesús García Leoz y Manuel Palau. Se incluyen mujeres que compartieron experiencias y aspiraciones estéticas con ellos, pero que han sido eliminadas del relato oficial, como María Rodrigo y Emiliana de Zubeldía. Pese a la diferencia de género y edad, todas estas figuras operan movidas por un ideal común: plasmar la tradición española, histórica y/o popular.

Los poetas que inspiraron a estos compositores abarcan un arco temporal y estilístico igualmente amplio. En buena lógica, reaparecen los nombres de aquellos escritores en quienes la música tuvo una fuerte impronta, como Juan Ramón Jiménez, musicalizado por Evaristo Fernández Blanco. Otro imprescindible para la creación vocal fue Rafael Alberti, autor de numerosas obras escritas para ser puestas en música. Y, junto a ellos, localizamos los versos de otros poetas pertenecientes a estos círculos, pero que hoy permanecen en la sombra. Es el caso de Francisco Vighi, escritor de la bohemia madrileña afín a la corriente del ultraísmo; de Cristina de Arteaga, monja jerónima, historiadora y poeta, una de esas invisibles «sinsombrero», llevada al pentagrama por Joaquín Turina; o de Juan Paredes, de quien no nos consta más que su amistad con el compositor García Leoz, pero cuyos textos mantienen importantes anclajes con la poética de la Generación del 27, con reminiscencias del lenguaje lorquiano y paráfrasis de alguna letrilla de Luis de Góngora.

Existe la tendencia a reducir los intercambios entre música y poesía al entorno de la Residencia de Estudiantes y al marco específico de la vanguardia. Sin embargo, este binomio también cristalizó en otras fórmulas igualmente ricas. Prueba de ello es el costumbrismo andaluz de los hermanos Álvarez Quintero, capaz de inspirar abundantes sainetes y zarzuelas, pero también canciones como la de María Rodrigo. O las manifestaciones poético-musicales gestadas en la periferia, entre las que se incluyen las canciones

de Manuel Palau sobre versos de Estanislao Alberola —poeta vinculado a la sociedad cultural valenciana Lo Rat Penat— y Juan Lacomba —escritor de renombre en su Valencia natal y seguidor de los ideales de la Institución Libre de Enseñanza—.

En unas décadas en las que la construcción de la identidad nacional se perfila como objetivo primero, artistas de ambas disciplinas ahondaron en las relecturas del pasado y del acervo popular. De ahí que se desarrolle un verdadero fervor gongorino, presente en piezas como «Lloraba la niña» de Fernández Blanco o «La niña sola» de García Leoz. Y de ahí también que los compositores buceen en el teatro musical del siglo XVIII español. En esta línea se inscriben las canciones de Fernando J. Obradors, publicadas en 1930 como parte del segundo volumen de las *Canciones clásicas españolas*. La «Tirana del zarandillo» se basa en un tema de *Los novios y la maja* del compositor Pablo Esteve, y «El tumba y lé» es una versión de la tonadilla escénica de Blas de Laserna *Los serranos inocentes*, fechada en 1780.

Por lo que respecta al acervo popular, basta observar la cantidad de canciones que tomaron sus letras y melodías directamente del folclore, como las de Guridi, Nin, y Zubeldía. Lo interesante es clarificar qué recorrido geográfico plantea cada músico —a veces de carácter antológico, otras focalizado en alguna región—, y en qué coordenadas estilísticas se inserta el material prestado.

Por sus raíces alicantinas, Óscar Esplá enfatiza la esencia mediterránea en sus *Canciones playeras*, compuestas en 1929 sobre textos de *El alba de alhelí* de Rafael Alberti. En ellas conviven la inspiración levantina, presente a través del uso de escalas propias, y una economía de medios que entronca con la música francesa. En sintonía con Esplá, Guridi hace derivar el ropaje armónico de sus *Seis canciones castellanas* del propio material folclórico. En este caso, sin embargo, el músico vasco parte de unas piezas recogidas por Cesáreo Garda en Candeleda, provincia de Ávila. Esta mirada centro-peninsular no es gratuita, sino que responde a la ambientación costumbrista de la película *La malquerida*, para la que fueron escritas dichas canciones en 1939.

Con una visión panorámica mayor, Nin y Zubeldía proponen un ciclo de canciones con las que recorren diversas regiones de España. Como señala Tamara Valverde, Nin escribió sus *Veinte cantos populares españoles* (1923)

tomando como base un conjunto de melodías de origen tanto histórico como popular, procedentes de diversos cancioneros divulgados en la época. Para ellas, Nin confeccionó unos acompañamientos pianísticos muy personales, que amalgaman los estilos romántico, debussyista y neopopularista.

Tres años más tarde, en 1926, y también desde París, Zubeldía publicó sus *Six mélodies populaires espagnoles*, que comparten planteamiento con la colección del cubano-español, salvo por la envergadura —en este caso menor— y por la omisión de piezas procedentes del pasado. Tanto el ciclo de Nin como el de Zubeldía muestran propensión hacia los materiales originarios de Andalucía, convertida desde años atrás en metonimia de España. Esta identificación explica que también encontremos alusiones al sur en las canciones de Rodrigo (véase, como ejemplo, «Disperté y la vi» [sic], de 1924) y de García Leoz, quien realiza su propia estampa de la región en el «Pregón» de sus *Cinco canciones* (1934).

Al margen del lugar evocado, otra variable de este repertorio reside en la literalidad con que se trata la fuente. En ocasiones, como en las piezas de Guridi o de Nin, los músicos parten de la cita directa; en otras, en cambio, la sustancia popular queda totalmente diluida en los lenguajes de concierto. Así ocurre en *Corazón de mujer* de Turina, escrito en 1926 a partir de un poema de Cristina de Arteaga. Así, aunque el compositor sevillano fue uno de los músicos más proclives a incorporar el color popular en su producción, en esta obra hace gala de un lenguaje dramático, cercano a lo teatral, con armonías avanzadas. También queda desdibujado el folclore en las canciones de Fernández Blanco, escritas en 1931, y en las obras de Palau, cuya producción lírica muestra influencias de los compositores simbolistas franceses, junto a algunos procedimientos compositivos que provienen de la lírica popular valenciana. Todo nos lleva a concluir que hay una receta diferente para cada autor, si no para cada canción. Al fin y al cabo, como señalaba en 1935 Robert Gerhard en su artículo sobre «Música y literatura», «el trato con la musa es secreto, y ningún artista, seguramente, lo traicionará jamás».

ELENA TORRES CLEMENTE

CICLO
SINFÓNICO
I

FRANCIA
VERSUS
ALEMANIA

06.05.2022

AUDITORIO
NACIONAL
DE MÚSICA

ORQUESTA
NACIONAL
DE ESPAÑA

DIRECTOR
Álvaro Albiach

MARÍA
DE PABLOS
(1904-1990)

Castilla, poema
sinfónico

22'

JOAQUÍN
TURINA
(1882-1949)

Ritmos (fantasía
coreográfica) opus 43

15'

RICHARD
WAGNER
(1813-1883)

Preludio de Tristán
e Isolda

12'

CONRADO
DEL CAMPO
(1878-1953)

Infierno de la
Divina comedia

13'

RICHARD
WAGNER

Preludio de Parsifal

13'

Tras el estallido de la Primera Guerra Mundial y a pesar de la neutralidad oficial de España, buena parte de la población tomó partido por alguno de los bandos enfrentados. El debate entre aliadófilos y germanófilos irrumpió en los cafés y en las reuniones familiares, y provocó intensas polémicas en los círculos de intelectuales y artistas. Este colectivo, que gozaba de cierta autoridad entre la opinión pública, propuso diferentes modelos de Estado, pero también, y en paralelo, propugnó diversas formas de expresión artística deseables para España. Quiere esto decir que, al margen de la guerra que se libró en las trincheras, hubo otra batalla de orden ideológico y cultural cuyos efectos se dejaron sentir a este lado de los Pirineos.

De un lado, los partidarios de la Triple Entente, blandiendo la bandera del progresismo, posicionaron a España como satélite cultural de Francia. El país galo se convirtió en capital de esa pretendida «unión latina» con la que se quiso hacer frente, también desde las artes, al enemigo común: Alemania. Esto se tradujo en un clima de marcada germanofobia; en los sucesivos intentos de configurar un lenguaje musical latino, definido por oposición al estilo germano; y en la conformación de un repertorio canónico alternativo al centroeuropeo. De un día para otro, iconos como Beethoven o Wagner fueron puestos en tela de juicio, cuando no directamente vilipendiados. «[...] por primera vez toco a disgusto lo que toco; ¡qué horror!», se quejaba Joaquín Nin tras interpretar la integral de sonatas para violín y piano de Beethoven en 1916. Y, en la misma línea, aseguraba Manuel Blancafort en 1929: «Huir de Wagner es a mi entender el primero de los mandamientos». La urticaria que sentían hacia estos maestros alemanes no era una impostura sino una firme convicción derivada de las circunstancias tanto estéticas como políticas en que se vieron inmersos estos compositores. En el polo opuesto, París será calificada de «cerebro del mundo latino y crisol donde tarde o temprano vienen a depurarse todas las ideas» —así lo expresaba Nin a pocos meses de iniciarse la Gran Guerra—.

De otro lado, sin embargo, muchas voces procedentes del mundo de la cultura española continuaron manifestando su simpatía y admiración por la tradición germana, cuyo halo de excelencia era imposible borrar. Es más, a la postre, y siendo rigurosos, ningún compositor llegó a zafarse por completo de esa herencia cultural. Unos, porque mantuvieron a la música alemana en su pedes-

tal, dándole el rango de universal. Otros, porque abrazaron el justo medio, fusionando las formas germanas con las nuevas propuestas venidas de Francia. Y los últimos, porque, pese a rasgarse las vestiduras y mostrar su hostilidad hacia ese canon centroeuropeo, nunca dejaron de admirar a los maestros que habían sido entronizados por la historia. Incluso Manuel de Falla, abiertamente vanguardista y francófilo, acabó por sucumbir al peso de esa tradición. «No creo que exista obra alguna de gran arte en la que, como en la de Wagner, hallemos de modo tan patente el acierto alternando con el error», decía en 1933 en una declaración que esconde la aceptación implícita y admirativa de su legado.

Justamente, este concierto mostrará cuán alargada fue la sombra de la música alemana en el período de entreguerras, ya que, pese a las arremetidas que sufrió por parte de los francófilos, su ejemplo seguía bien aferrado en el horizonte.

La primera autora que figura en el programa es María de Pablos, una compositora sistemáticamente olvidada por la historia. Su condición de mujer, su alejamiento de la primera línea de la vanguardia y su fusión de recursos propios de las tradiciones germana y francesa no ayudarían a integrarla en el canon. En un mundo polarizado como el que acabamos de describir, esta tendencia a la hibridación no era buena tarjeta de visita. Como tampoco lo era considerar en 1928 a Ruperto Chapí como el compositor «más representativo del españolismo», tal y como afirmaba ella —recordemos que el autor de *La Revoltosa*, por lo demás grandísimo maestro, había fallecido en 1909—. Para los seguidores de la nueva música, aquel que erigiera a un compositor del pasado como referente sería directamente arrojado al saco de lo obsoleto.

Ahora bien, si dejamos al margen absurdos prejuicios estéticos sobre lo viejo y lo nuevo, sobre lo propio y lo foráneo, coincidiremos con Pilar Serrano en que se trata de una compositora extraordinariamente personal, cuya producción sobresale por su orquestación exquisita y su manejo de las grandes formas; dos cualidades, avancemos, que se afianzaron gracias a su formación heterogénea. Al fin y al cabo, De Pablos estudió en el Conservatorio de Madrid con Conrado del Campo, seguidor acérrimo de la escuela germana. Más tarde, la compositora continuó su educación en Italia, a donde viajó tras ganar la plaza de música de la Academia de España en Roma, convirtiéndose así en la primera mujer becada por la institución. Y, en 1930, se desplazó a

París como discípula de dos de los más importantes músicos y pedagogos de la escuela francesa: Nadia Boulanger y Paul Dukas.

La obra que interpreta la Orquesta Nacional es anterior a la salida de De Pablos al extranjero, pero muestra ya la solvencia técnica de la artista. Se trata del poema sinfónico *Castilla*, escrito en 1927, que mereció el Primer Premio de Composición en el Conservatorio de Madrid. La pieza se basa en los versos homónimos de Manuel Machado, con los que tanto el escritor como la compositora recrean el paisaje de la meseta castellana, la partida del Cid a la guerra y el llanto de la niña que impidió que la hueste del Cid pasara la noche en su posada. La mirada a Castilla —símbolo de la sobriedad— y el retorno al período medieval conectan la obra con las tendencias musicales inauguradas en los años veinte. Pero, a la vez, su aliento lírico, el tratamiento de la orquesta y el carácter narrativo de la pieza mantienen a *Castilla* anclada en la tradición romántica, al más puro estilo de Richard Strauss. Es, pues, un buen ejemplo de esas medias tintas en las que se movió la compositora, capaz de tomar lo que más le interesaba de cada escuela.

Un caso similar al de De Pablos lo observamos en Joaquín Turina, quien también tendió a amalgamar tendencias. Cabría preguntarse igualmente si este nadar entre dos aguas no le pasó factura en su valoración, como así parece ser, aunque dejaremos estas disquisiciones para otro momento. Lo cierto es que el compositor sevillano residió en París desde 1905 hasta 1913 y fue permeable a la efervescente vida musical de la capital francesa. Pero Turina completó su formación en la Schola Cantorum, por aquel entonces un centro pedagógico de carácter puntero, que abogaba por fertilizar la música francesa con la tradición germana. Con ello, los responsables de esta institución se sentían herederos de la ilustre estirpe alemana.

Esta diversidad de experiencias formativas abocó al músico a un lenguaje basado en la miscelánea, ajeno por tanto a las polémicas entre aliadófilos y germanófilos. Así se aprecia en la fantasía coreográfica *Ritmos*, en la que Turina emplea las formas cíclicas habituales en la música germana, como la rememoración de motivos de las anteriores danzas en el último número. Pero, además, el músico se nutre de las armonías debussystas y hace uso de una orquesta colorista que entronca con el gusto francés. Todo ello sin olvidar el material popular español, base esencial del lenguaje turiniano.

Ritmos fue compuesta en 1928, a petición de Antonia Mercé, «La Argentina», bailarina y coreógrafa española que por aquel entonces ya había triunfado en París y acumulaba éxitos con su compañía de Ballets Espagnols. La obra nunca llegó a ser interpretada por la bailarina; sin embargo, la partitura orquestal mantiene esa fuerte impronta dancística, con la sucesión de una danza lenta inicial (que evoca el ritmo de farruca), un vals de carácter trágico, un garrotín y una danza exótica, inspirada en los ritmos americanos.

Si De Pablos y Turina apuestan por la fusión de tradiciones supuestamente antagónicas, Conrado del Campo es, según sugiere Víctor Sánchez, el compositor español más fuertemente wagneriano, heredero por tanto de la tradición sinfónica alemana. Aunque en este caso no hubo contacto directo con el modelo —Wagner había muerto en 1883, cuando Del Campo contaba solo con cinco años de edad— podemos afirmar que sus interpretaciones como viola en el foso del Teatro Real se convertirían en la mejor escuela de composición para el músico madrileño, pues le permitirían conocer al dedillo las óperas que se representaban en el coliseo regio; entre ellas, claro está, las wagnerianas, que durante las primeras décadas del siglo xx ocupaban un lugar importante en la cartelera.

Esta filiación se hace muy evidente en la *Divina comedia*, un poema sinfónico escrito por Del Campo en 1910 a partir de la descripción del infierno que realiza Dante Alighieri en su conocido poema —la misma, por cierto, sobre la que el músico ya había escrito un prólogo instrumental en 1908, y a la que volvería en 1911 en su drama lírico *La tragedia del beso*—. La recreación del ambiente infernal se presta muy bien al lenguaje wagneriano, presente a través de las armonías disonantes en la sección grave de la orquesta, las líneas cromáticas que simbolizan el ambiente pecaminoso o los continuos acordes de séptima disminuida.

El estreno del poema sinfónico tuvo lugar el 17 de abril de 1910 en el Teatro Real, a cargo de la Orquesta Sinfónica de Madrid dirigida por Enrique Fernández Arbós (y con Del Campo siempre en su atril de viola). Manuel Manrique de Lara —otro wagnerista confeso— describió la pieza como «una de las más afortunadas de que puede envanecerse la moderna producción musical española». Pese al puesto de honor que le otorgaba Manrique de Lara, la obra, como el resto de la producción de Del Campo, no ha gozado

de gran fortuna, ni en los libros ni en las salas de concierto. Sin duda, como señala David Ferreiro, la «victoria del bando afrancesado condicionará el devenir historiográfico [...], asumiendo así a Manuel de Falla como el máximo representante de la identidad musical española y relegando al ostracismo a los compositores con influencia germana».

Entender la música española del período de entreguerras pasa necesariamente por conocer sus modelos internacionales. Por eso Wagner aparece de forma intermitente en el concierto, como la sombra que todo lo inunda, con dos de sus páginas más influyentes, símbolos del éxtasis amoroso y místico respectivamente: los preludios de *Tristán e Isolda* y *Parsifal*. No en vano, el punto máximo de la fiebre wagneriana en España se vivió precisamente en 1911, con el estreno de *Tristán e Isolda*, y se mantuvo hasta 1914, con la primera representación de *Parsifal*. Poco después, a raíz del estallido de la Primera Guerra Mundial, esa euforia por el compositor germano decaerá; lo cual no fue óbice para que Conrado del Campo siguiera considerando al músico como un auténtico «astro»; para que María de Pablos hablara en 1927 del «cielo wagneriano»; y para que Joaquín Turina reconociera en Wagner a un Dios, sí, aunque situado siempre por debajo de Debussy. Son los bailes de trono propios de esta época convulsa, en la que los maestros nunca dejaron de girar.

ELENA TORRES CLEMENTE

CICLO
SINFÓNICO
II

COMPROMISO
VERSUS
EVASIÓN

27.05.2022

AUDITORIO
NACIONAL
DE MÚSICA

ORQUESTA Y
CORO NACIONALES
DE ESPAÑA

DIRECTOR
Jordi Francés

CLARINETE
Enrique Pérez Piquer

NARRADOR
Alfonso Delgado

JULIÁN
BAUTISTA
(1901-1961)

Fantasía española
para clarinete y
orquesta opus 17

18'

ROBERT
GERHARD
(1896-1970)

La peste. Cantata
para narrador, coro
y orquesta

45'

Es de sobra conocido que durante el período de entreguerras se produjeron algunos de los cambios más importantes del siglo xx, como la recomposición geopolítica tras la Gran Guerra, el advenimiento de los totalitarismos, los avances técnicos, que se incorporaban a pasos agigantados, o la decadencia de los valores que habían sostenido Occidente. Pero si hay un terreno en el que percibimos particularmente esas fluctuaciones es precisamente en el sentir general de la población.

El fin de la Primera Guerra Mundial, unido al ciclo de prosperidad económica que se inició a partir de los años veinte, se tradujo en la instauración de un optimismo generalizado. De ahí nacen los denominados «felices años veinte», atravesados por un clima de euforia. En correspondencia con este estado anímico, se desarrolla una música jovial, con buena dosis de ironía y despreocupación, que da la espalda a los problemas sociales y ensalza la función lúdica del arte. «Hacer música, este es el único propósito, y hacerla sobre todo, antes que nada, por gusto, por recreo, por diversión, por deporte», decía Gustavo Pittaluga en 1930 durante la presentación del manifiesto del Grupo de Madrid. Huelga decir que esa búsqueda del carácter intrascendente y el tono festivo tuvo su correlato en otros músicos europeos, en particular en los pertenecientes al grupo francés de *Les Six*.

Sin embargo, esa efervescencia se truncó con la Gran Depresión (1929), una dura crisis financiera de orden mundial que afectó también al sector industrial y a las exportaciones españolas. Ligado a ello, el espejismo de prosperidad que se había instalado en la sociedad tras el final de la guerra dio paso a un clima de recesión e inseguridad, acrecentado en España por las tensiones políticas que desembocarían en el estallido de la Guerra Civil. La respuesta de los músicos no se hizo esperar: surgió entonces un arte más comprometido y humano, capaz de despertar conciencias, que reemplazaba el juego por la expresividad y que contenía una fuerte carga de denuncia social. Son esos «hijos de la ira» —si se nos permite el símil literario— que no empiezan ni acaban con la obra de Dámaso Alonso, sino que se multiplican en las décadas de 1930 y 1940, e incluso más allá, también en el ámbito de la música.

Este último concierto del ciclo «Poéticas encontradas» se concibe como una mirada a los creadores que protagonizaron el período de entreguerras, centrada en la etapa final de sus trayectorias. Indudablemente, la Guerra Civil

española y la Segunda Guerra Mundial —separadas apenas por cinco meses— marcaron las actitudes vitales de estos compositores y obligaron a rectificar su posicionamiento ante la música. Concretamente, el devenir de Julián Bautista y de Robert Gerhard —los dos músicos que integran el programa— estuvo marcado por unas circunstancias similares, pues ambos fueron arrojados al exilio tras el final de la Guerra Civil. Pero, más allá de este destino común, entre ellos se abre un abismo estético; no en vano, las dos obras que escucharemos muestran esas concepciones contrapuestas de la música a las que aludíamos en los párrafos anteriores, que se mantuvieron a través del tiempo.

Bautista destapa por enésima vez el ánfora de los tópicos para mostrar una España colorista, pintoresca y exótica, aunque no exenta de cierto tono de amargura —posiblemente derivado de ese anhelo insatisfecho de retorno a la patria perdida que sufrieron todos los exiliados—. En suma, el compositor madrileño apuesta por un arte de evasión, heredero del que había triunfado en aquellos ya lejanos años veinte. Gerhard, por su parte, cree en el «arte para la acción», es decir, en una música inmersa en su contexto, que brota directamente del malestar de la civilización. Si *La peste* —la novela de Albert Camus de la que parte— puede ser entendida como una respuesta al dolor provocado por la Segunda Guerra Mundial, la música que Gerhard le aplica no hace sino intensificar el valor expresivo de la palabra. Pero veamos más en detalle ambas obras.

La *Fantasía española* para clarinete y orquesta opus 17 de Julián Bautista fue escrita en Buenos Aires entre octubre y noviembre de 1945. Como nos recuerda Francisco José Fernández Vicedo —cuyo documentado estudio seguimos en estas líneas—, durante la Guerra Civil, Bautista se vinculó activamente con el gobierno republicano, razón por la cual tuvo que huir de España en 1939. Tras ser internado en el campo de concentración de Saint-Cyprien, en el sur de Francia, y residir unos meses en Bruselas, el músico llegó a su exilio definitivo en Argentina en mayo de 1940. Allí se integró en la vida cultural de la capital argentina, donde centró su actividad en la creación de música para la gran pantalla.

Es muy posible que a su paso por Bélgica conociera a Maurice van Guchte, reputado clarinetista que ocupaba el primer atril en la Sociedad Filarmónica de Bruselas, a quien está dedicada la *Fantasía española*. Dicha

dedicatoria justifica la dificultad técnica de la parte solista, con abundantes cadencias, pasajes de bravura, amplio registro sonoro —con particular predilección por el sobreagudo— y empleo de distintos tipos de articulación.

Como señalábamos anteriormente, desde el exilio, Bautista revisitó la imagen folclórica, extrovertida y colorista de España. Esto le lleva a emplear un lenguaje neo-popularista que hunde sus raíces en el Falla de la década de 1910 —en la línea de *El sombrero de tres picos*—, junto con algún guiño raveliano. La construcción del discurso reside, pues, en los clichés asociados a la música española: empleo de castañuelas y pandereta, presentes desde los compases iniciales de la obra; evocación de los ayeos del flamenco en la parte del clarinete solista; introducción de cadencias andaluzas; y uso de ritmos populares de danza, como la habanera del *Lento assai*, con la que Bautista perpetúa el uso de fuentes asociadas a la música hispana (recordemos las celeberrimas habaneras de Georges Bizet o Claude Debussy).

Ahora bien, no existe un concepto estático de identidad y la distancia temporal y geográfica desde la que Bautista dialoga con el tópico obliga a modificar su lectura. Primero porque, como decía Luis Cernuda en 1931, «la poesía pura [leamos música pura en nuestro caso] [...] una vez cumplida su tarea regocijante, ha levantado su modesto vuelo de ave de corral». Y, segundo, porque la pérdida de la patria dota de nuevos significados a esta topografía. De ahí la atmósfera sombría, atormentada y hasta cierto punto opresiva que se respira por momentos en la obra, presente a través de fuertes disonancias, abundantes cromatismos y cambios constantes de compás.

La *Fantasía española* se estrenó en Buenos Aires en noviembre de 1954 y tuvo su primera audición en España en 1996, treinta y cinco años después de la muerte del compositor en 1961. Dos años más tarde, en 1963, Gerhard inició la composición de la segunda obra del programa, *La peste*, una cantata para narrador, coro y orquesta que, según adelantamos con anterioridad, toma como base literaria la novela homónima del escritor francés Albert Camus.

Aunque el proyecto fue encargo de la BBC —radio británica con la que Gerhard llevaba colaborando desde su llegada a Cambridge, en junio de 1939—, lo cierto es que el compositor catalán se había declarado previamente «un ferviente admirador de la obra y el espíritu» del escritor. La música incidental para la adaptación radiofónica de *L'Étranger* (1954) y la partitura

para cinta magnética destinada a una producción de radio de *Calígula* (1961), ambas sobre obras de Camus, dan prueba de esa sintonía con el francés.

El argumento de la novela, publicada en 1947, muestra la ciudad argentina de Orán invadida por un ejército de ratas nauseabundas que transmiten la peste a la población. A partir de este hecho, la obra nos sumerge en un ambiente sórdido, dominado por el sufrimiento, la agonía y la muerte, que hace consciente al hombre de la fragilidad y la irracionalidad de la vida. Escrita a poco de finalizar la Segunda Guerra Mundial, son muchos los que han querido ver en ella un espejo de la sociedad de la posguerra, e incluso una metáfora de la resistencia francesa a la ocupación nazi. Cuando Gerhard ilustra el episodio de la invasión de las ratas con una imagen sonora que recuerda el aviso de un ataque aéreo, ¿no está queriendo incidir en esa misma visión fatalista de su tiempo?

Elucubraciones al margen, lo cierto es que el músico condensó la novela en torno a dos únicos protagonistas: el narrador que, cual si se tratara de un melodrama, explica la historia desde la frialdad clínica en la que se situó Camus; y el coro que, al igual que en la tragedia griega, representa al pueblo castigado por la peste. A estos mimbres, Gerhard añadió el apoyo de la orquesta, con la que profundiza emocionalmente en el plano simbólico de la obra.

Sánchez de Andrés equipara a Gerhard con Sísifo, personaje camusiano condenado eternamente a arrastrar una enorme piedra hasta la cumbre, la cual termina siempre rodando hacia abajo. Y es que, efectivamente, cual trabajador incansable, el músico catalán siguió «su camino como creador, componiendo en el exilio sin rendirse, a pesar de la falta de reconocimiento, y siguiendo siempre un camino de investigación, innovación y autoafirmación». En la obra que nos ocupa, ese afán de renovación se respira por los cuatro costados. Prueba de ello es el uso de técnicas dodecafónicas, la incorporación de música electrónica —emblema de las segundas vanguardias— o el abandono del tematismo. El autor tenía claro que para asegurar la dimensión universal de la cantata era preciso despojarla de ataduras temporales y geográficas, razón por la cual se desprende también de cualquier alusión folclórica.

Pero es en el parámetro tímbrico donde localizamos algunas de las soluciones más originales de la obra. Gerhard utiliza una gran orquesta, con amplia participación de la percusión (seis intérpretes con 66 instrumentos),

mediante la que consigue efectos sobrecogedores. Además, se sirve de instrumentos poco comunes (como el acordeón cromático) y efectos novedosos como el *slap* (una técnica que consiste en golpear las cuerdas del instrumento contra el mástil). A ello, el compositor añade una nueva dimensión: un coro de gran virtuosismo que despliega recursos inquietantes, como el susurro, los gemidos o los gritos en *glissandi*.

La historia de Camus/Gerhard tiene un tono catastrófico desde el principio hasta el final. Incluso en la última escena, cuando la propagación de la enfermedad parece remitir, la música apenas cambia porque, como señala el doctor Rieux en la novela, «el bacilo de la peste nunca muere». «Esto no es un cuento de ratas, sino de hombres. Es un cuento de nuestro tiempo. Pero no puede ser un cuento con un final victorioso, sino una derrota eterna», apuntaba Gerhard en la misma dirección.

La peste se estrenó el 1 de abril de 1964 en el Royal Festival Hall de Londres, dirigida por Antal Doráti e interpretada por la Orquesta y Coro de la BBC. El compositor catalán Joaquim Homs, que asistió a esa primera ejecución, resaltaba el efecto estremecedor que provocó la obra en el público. El desasosiego que pueda despertar en los oyentes que asistimos hoy al Auditorio Nacional, tras dos años sufriendo otra desoladora pandemia, es algo que sólo ustedes podrán calibrar.

ELENA TORRES CLEMENTE

MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE – INAEM	EQUIPO TÉCNICO	GERENCIA	SECRETARÍAS TÉCNICAS Y DE DIRECCIÓN
MINISTRO DE CULTURA Y DEPORTE Miquel Octavi Iceta i Llorens	DIRECTOR TÉCNICO Félix Palomero	ADMINISTRACIÓN María Morcillo	Montserrat Calles Montserrat Morato Paloma Medina Pilar Ruiz Carlos Romero
DIRECTOR GENERAL DEL INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA (INAEM) Joan Francesc Marco Conchillo	DIRECTORA ADJUNTA Belén Pascual	CAJA Rosario Laín	PÚBLICOS Begoña Álvarez Marta Álvarez
SECRETARIO GENERAL José María Castillo López	GERENTE Elena Martín	ADMINISTRACIÓN María Ángeles Guerrero	
SUBDIRECTOR GENERAL DE MÚSICA Y DANZA Antonio Garde Herce	COORDINADORA ARTÍSTICA Mónica Lorenzo	CONTRATACIÓN Ana García	
SUBDIRECTOR GENERAL DE TEATRO Javier de Dios López	DIRECTORA DE COMUNICACIÓN Ana Albarells		
SUBDIRECTOR GENERAL DE PERSONAL Ignacio Angulo Ranz	COORDINADOR DE PRODUCCIÓN (ÁREA DE ESCENARIO) Miguel Rodríguez		
SUBDIRECTORA GENERAL ECONÓMICO-ADMINISTRATIVA Alicia Lillo Ramos	COORDINADORA TÉCNICA DEL CNE Isabel Frontón		
	SECRETARIO TÉCNICO DE LA ONE Salvador Navarro		
	ÁREA SOCIOEDUCATIVA Rogelio Igualada		
	PRODUCCIÓN Pura Cabeza		

AGRADECIMIENTOS

Fundación Archivo
Manuel de Falla
Herederos de María
de Pablos Cerezo
Herederos de
Valentina Kashuba

Alumnos en prácticas
del Máster en Gestión
Cultural ICCMU:
Bernardo Alcalá Tello
y Paloma García García

FOCUS FESTIVAL
2022. POÉTICAS
ENCONTRADAS:
MÚSICA ESPAÑOLA
EN EL PERÍODO DE
ENTREGUERRAS
(1918-1939)

COMISARIA INVITADA
Elena Torres Clemente

«Poéticas encontradas»
está organizado
conjuntamente por
la Orquesta y Coro
Nacionales de España
y la Fundación Juan
March y se celebra en
dos sedes distintas

PUBLICACIÓN

EDITORA
Elena Torres Clemente

TEXTOS
Juan Manuel Bonet
(Escritor y crítico
de arte)
Beatriz Martínez
del Fresno
(Universidad
de Oviedo)
Pilar Serrano Betored
(Universidad
Autónoma de Madrid)
Andrés Soria
(Universidad
de Granada)
Elena Torres Clemente
(Universidad
Complutense
de Madrid)

DISEÑO
José Duarte

EDICIÓN DE TEXTOS
Exílio Gráfico

IMPRENTA
Fermisa – Producción
gráfica

NIPO
827-22-046-X

DEPÓSITO LEGAL
M-11125-2022

Con la colaboración de

radio
clásica

«Tenga cada
cual su opinión,
que para eso el arte
es libertad, pero
respete a los que
sustenten criterios
contrarios»

Manuel de Falla, «Nuestra música», *Música:*
Álbum-revista musical, I/11 (1-6-1917), p. 5.

