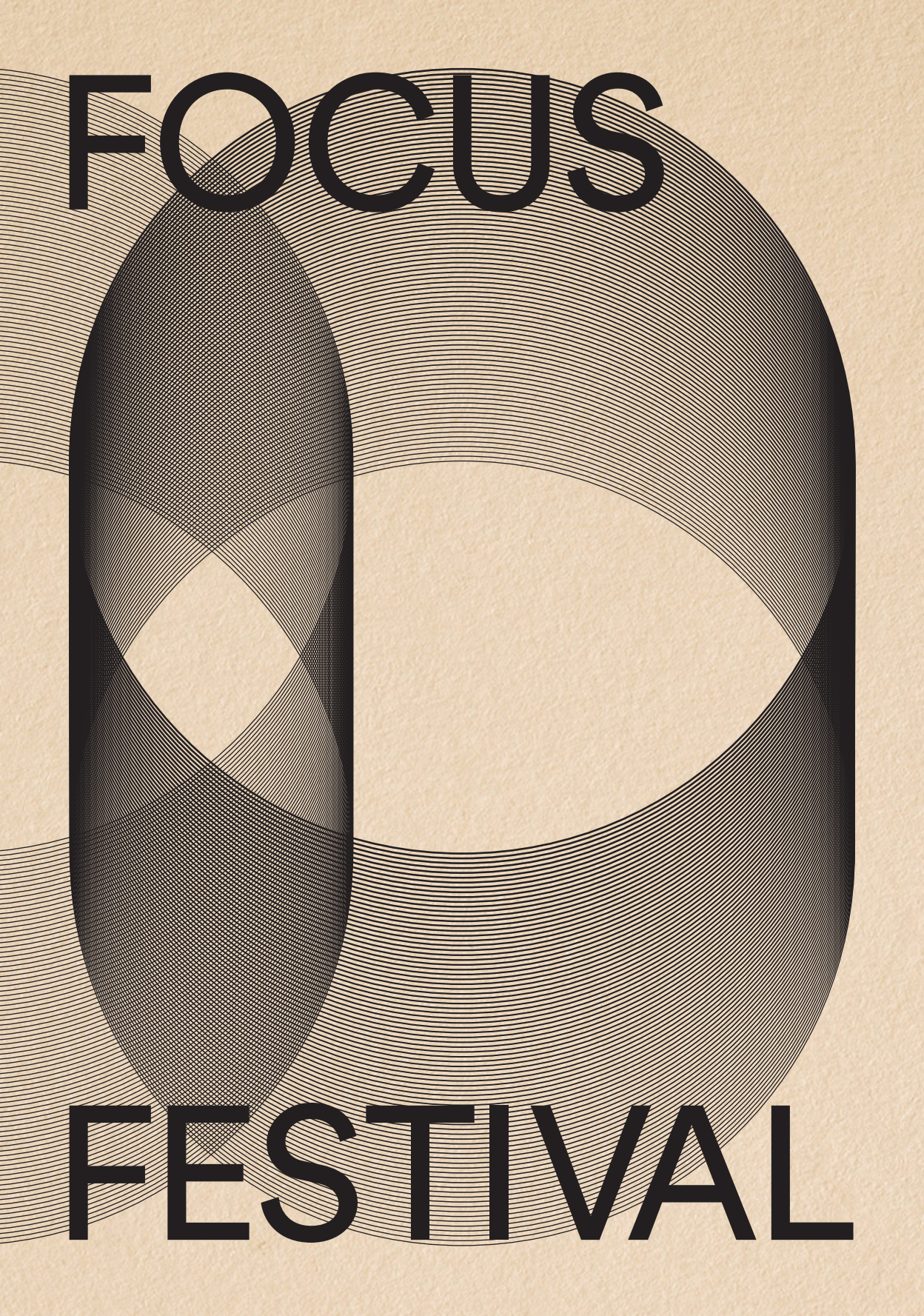


An abstract geometric design featuring two large, overlapping circles. The interior of the circles is filled with a dense pattern of fine, concentric lines that create a sense of depth and texture. The circles overlap in the center, creating a darker, more complex pattern. The overall composition is balanced and symmetrical.

FOCUS

FESTIVAL

SINFONISMO Y SOCIEDADES MUSICALES

El festival Focus llega a su quinta edición manteniendo el compromiso de la Orquesta y Coro Nacionales de España (OCNE) con la creación de un espacio propio de programación dedicado al patrimonio musical español y a los contextos culturales que lo explican. En este 2025, los conciertos se agruparán en torno al eje temático «Sinfonismo y sociedades musicales», un hilo argumental que, bajo la mirada del musicólogo Mario Muñoz Carrasco, comisario de esta edición, permite explorar la llegada del gusto sinfónico a España durante el último tercio del siglo XIX y recuerda cómo la generación surgida de este impulso desarrolló, décadas después, la inquietud por modernizar las instituciones musicales del país. Además de las voces pioneras de Miquel Marqués, Andrés Isasi o María Rodrigo, el festival quiere reivindicar dos figuras que no han recibido la atención que la calidad de sus partituras merece, tal vez por no sumarse abiertamente a las corrientes vanguardistas: Julio Gómez y Óscar Esplá. Alrededor de sus obras y de la tupida red de sociedades musicales que apoyaron, se construye un relato sobre cómo fueron aquellos cimientos de la modernidad musical que ediciones anteriores del festival ya han iluminado.

Este año contamos de nuevo con la colaboración de la Fundación March, con la que aunamos esfuerzos para complementar la oferta artística alrededor de este periodo musical fascinante con músicas de cámara de María de Pablos y Conrado del Campo. Finalmente, la incorporación de un concierto del Coro Nacional de España sirve para completar esta panorámica, que se mueve entre lo sinfónico, lo camerístico y lo coral.

El libro que tienen en sus manos es también reflejo de esa variedad de enfoques que se vivió durante aquellas décadas prodigiosas en las que se buscaba acelerar el paso cultural. La llegada de la radio y las nuevas corrientes arquitectónicas tienen su reflejo, pero además se ha querido subrayar la importancia de las intelectuales de las primeras décadas del siglo XX y, en concreto, una figura filosófica tan relevante como la de María Zambrano. Con esta nueva edición, el festival Focus profundiza en la mirada transversal que explica los senderos culturales que han llevado a la sociedad a ser tal y como la conocemos, en una apuesta decidida por parte del INAEM por contribuir a la difusión y preservación de un patrimonio musical de incuestionable riqueza.



«El billete de tope», 1934.
Fotografía de Alfonso
Sánchez Portela (copia
posterior, 1984). Museo
Nacional Centro de
Arte Reina Sofía.
© MCD. Archivos
Estatales (España),
Archivo Alfonso.

SOBRE MÚSICA	LA CONSTRUCCIÓN DEL IDEAL SINFÓNICO	MARIO MUÑOZ CARRASCO	8
SOBRE LITERATURA	CIRCUNSTANCIA Y VOCACIÓN: LAS INTELECTUALES DE LA EDAD DE PLATA	MARCIA CASTILLO MARTÍN	30
SOBRE RADIO	LA MÚSICA EN LOS ORÍGENES DE LA RADIO ESPAÑOLA (1924-1936)	ÁNGELES AFUERA / JOAQUÍN TURINA GÓMEZ	54
SOBRE PENSAMIENTO	LA MÚSICA: EL ABISMO DE LA PALABRA. NOTAS SOBRE MARÍA ZAMBRANO Y EL LÍMITE DEL SILENCIO	BORJA LÓPEZ ARRANZ / JESÚS MORENO SANZ	74
SOBRE ARQUITECTURA	ARQUITECTURA MODERNA EN ESPAÑA: LA GENERACIÓN DE 1925	ISMAEL AMAROUCH	92
PROGRAMA	FOCUS I		121
	FOCUS II		129
	FOCUS III		137
	FOCUS IV		141



SOBRE
MÚSICA

LA CONS-
TRUCCIÓN
DEL IDEAL
SINFÓNICO

MARIO
MUÑOZ
CARRASCO

Violinista con perro,
ca. 1933.
Fotografía de Alfonso
Sánchez Portela (copia
posterior, 1984). Museo
Nacional Centro de Arte
Reina Sofía. © MCD.
Archivos Estatales
(España), Archivo
Alfonso.



«Sinfonía Aitana», de Esplá, la obra instrumental más importante de los últimos 20 años



La Nacional dirigida por Frühbeck, interpreta la «Sin-

Desde el comienzo mismo de la «Sinfonía Aitana», de Oscar Esplá, nos sentimos vivamente impresionados por su música. La razón primera que justifica nuestro punto de vista, la encontramos no solamente en la belleza original de su melodía, sino, además, porque en Esplá —al igual que en la obra de los grandes maestros—, la exposición temática se presenta con absoluta claridad. Libre de todo enredo. No solamente en Invocación, sino en cada uno de los cuatro tiempos de su Sinfonía. Razón que ya por sí sola justifica el tipo de personalidad con la cual nos enfrentamos. En el motivo que expone el clarinete bajo —misterioso—, vemos el germen que hace posible el desarrollo, más que por adición, por creación, como ocurre con la continuación del «melancólico» por oboe y flauta.

Ello no conduce solamente a una simple línea melódica expansiva, sino que se expone aquí ya todo el contenido fundamental de la obra. Se resume así el ideal de creación de los clásicos: «Toda la fuerza del espíritu, de la razón y de la inteligencia».

Lo verdaderamente nuevo en esta exposición temática de Esplá, no está solamente en el «Color» excepcional de la melodía, sino en el acierto al darnos al final de su exposición melódica, la esencia armónica resumida. Este acierto, cobra mayor significación aún porque el cipeante armónico del «melancólico» marcha hacia esta disposición vertical —de acorde— sonora que presentan las trompas. Cabe pensar ante esta forma melódica, en la aparición insistente de un de-

seño que agrupa tres sonidos —sillo—, como leit-motiv o tanto obligado de referencia. Este leit-motiv centrípeto, nos recuerda al Machaut del *Leu de bonne sperance* o al Ockeghem de *l'homme armé*; su estructura también podía hacernos recordar también las secuencias de Balbulus. Quizás de ahí el origen religioso apuntado por el crítico de «Abo», sin embargo, esto son simples referencias. La originalidad melódica que presenta la obra de Esplá, escapa a toda clasificación posible. Si se habla frecuentemente del maestro, como creador de una escala —medio expresivo— personal, se hace ahora indispensable un estudio profundo ante las innovaciones que aporta en la «Sinfonía Aitana».

Esta exposición melódica, sólo admite la forma de presentación adoptada por Esplá. El «organum primitivo» con V. Cellos, bajos y piano —así comienza la obra— quintas cuartas, y más tarde octavas con arpa, simboliza ya no solamente los primeros armónicos naturales de la música, sino los pilares sobre los cuales se asienta particularmente la función armónica. Si a cuanto hemos expuesto con respecto a la melódica, cabe la asociación de «Aitana» —nueva anecdóticamente—, al fundamento tal y como nos referimos últimamente corrompido el subtítulo «la música tonal, in memoriam».

El período de exposición, puede considerarse llegado a su momento culminante con la polifonía que aquí se encarga al quinteto de cuerdas. En este momento se encuentran, por vez primera, en con-

ducción admirable, horizontalismo y «verticalismo». Dos conceptos que han producido quebraderos de cabeza en la historia de la música y grandes polémicas en París que precede a Satie, Debussy y Ravel.

El «melos» llega aquí a sus mayores proporciones, se glisa y se ornamenta.

El desarrollo en donde el ternario se contraponen al binario que ha predominado hasta ahora, se anuncia ya nuevos elementos —iluminados— que tomarán cuerpo en el II y IV tiempos. Aquí se presenta la preparación y consecución del «climax», que en la obra de Esplá se realiza siempre como en ningún otro compositor español. Y sea por la riqueza armónica, siempre notable en la obra de Esplá —tan justificada en este momento del desarrollo— o muy probable por una nueva aportación personal, lo cierto es que, llegado este momento —«climax»— tan hábilmente resuelto en la dominante, aquí tiene lugar en la subdominante —algo que recordamos en «Sonata del Sur»—, subrayado todavía por la intervención, por vez primera, de todo el metal; constituye no solamente una gran sorpresa, sino el píctico más adecuado para el comienzo de la reexposición y final del Primer Tiempo. La reexposición, tan cuidada siempre, en la obra del maestro, consigue aquí mayor belleza aún que en la exposición misma, discurre en diálogo admirable de cuerda y viento —diálogo, a su vez, sólo conseguido por los grandes— llegando así al final con la misma melodía del

principio, sólo que aquí expuesta en orden inverso. Organum, dis-cantus, y polifonía, nos muestran ya —aparte de la belleza indiscutible de la música de Esplá— una lección de historia de primer orden. Caer en el tópico absurdo de que música tan inspirada pudiese definirse como intelectual sería un grave error. Historia en forma y contenido han existido siempre en la creación musical y particularmente en la contemporánea. Stravinsky, con su «Sinfonía en tres movimientos» presenta una obra maestra recordando la tradición de la escuela clásica vienesa con Haydn a la cabeza. Hungría está siempre presente en la obra de Bela Bartók.

No cabe duda que el Segundo Tiempo de la «Sinfonía Aitana» —Allegro energético—, ha puesto en evidencia la capacidad del público, de la crítica y de la orquesta. Para el primero existe una concentración interior elevada, para lo cual no está preparado ni los ánimos van mucho más allá. La crítica necesita tiempo, con la esperanza de encontrar aquello que no le fue posible descubrir en la primera audición. La orquesta tiene que vencer grandes dificultades de interpretación que encierra la partitura cosa que hará, pues, el tiempo no ha sido lo suficiente para ello, mucho más que la obra ha sido considerada inmediatamente de repertorio por la Nacional.

El fenómeno es muy natural. La causa no es otra que aquella que confirma las excepciones contradisiminas en las cuales un compositor español se expresa con lenguaje universal.

Es el tiempo más importante de la Sinfonía, tanto que aquí podría comenzar ésta; con mayor justificación aún, si Invocación se toma como introducción por ser que en este primer tiempo aparece ya el planteamiento melódico, modal y armónico.

Cuando se citan con relación a este tiempo, «influencias de ritmos populares» o «forma libre de sonata», es ciertamente poco y poco serio. El Allegro energético puede definirse ciertamente como forma libre de sonata, pero siempre que a su vez se aclare que esta libertad es producto de la forma cíclica, predominante, no sólo en el Allegro, sino en toda la Sinfonía. Todo, absolutamente todo, nace y se desarrolla aquí después del material temático del comienzo. Incluso el segundo tema, entonces, a través de la imitación de la variación —muy dentro de lo cíclico— de la presentación, en suma, de tantas y tantas formas diversas que su gran fantasía nos muestra sin apartarse del germen inicial, cuando se hace posible que su contenido prevalezca orgánicamente a través de todo el tiempo.

El tema o arranque inicial, que en el primer momento parece ser solamente rítmico, encierra a su vez todo el fundamento armónico que aparece constantemente en toda la obra. Es la tensión bitoral de menor y mayor. De esta polaridad tendremos que referirnos en otra ocasión, porque no representamos solamente el menor y el mayor, sino también oriente y occidente. El estilo es enteramente clásico.



El ministro señor Fraga, impone la Gran Cruz al maestro Oscar Esplá.

fusa, la improvisación cobran en el fugato gran importancia. Y lo notable es que Esplá consiga tanta poesía a pesar de darnos una exposición completa de fuga, su desarrollo y estrechamente con la cabeza del tema. Originales son aquí las sonoridades que se escuchan sólo con los instrumentos de cuerda, arpa y piano, pero digno de considerar también la lógica y el buen gusto que supone pensar en la necesidad de este «Intermezzo» como distensión y reposo después del colosal «Allegro energético». Música íntima que sólo cabía confinarla a la nobleza de los instrumentos del Cuarteto. La obra termina con el Allegretto Scherzando, tiempo rítmico por excelencia. Aquí cabe perfectamente el recuerdo de la danza popular. La polaridad mayor-menor es aquí una obsesión desde el comienzo, como una exaltación que señala el triunfo sobre el planteamiento sereno de «Invocación», convertido a su vez en drama en el «Allegro». Si nos referimos anteriormente a la importancia que Esplá concede a lo subdominante, aquí se confirma de nuevo nuestra apreciación. Con los dos reposos de extraordinaria

belleza con cuerda mudeo y arpa, nos ofrece un grupo de 10-mulas de cadencia en donde Esplá armonista muestra un dominio que no desmerece frente a su bien ganada fama de melodista. Las armonías del segundo grupo sirven de puente para llegar al final de la obra. La flauta expone de nuevo el tema con el cual comienza la Sinfonía. La cuerda acaba con la polaridad bitoral, pero esta vez es final rotundo. Se va de mayor a mayor. Cíclica de principio a fin.

La Aitana puede ser significativa para nuestra generación como estudio y modelo de obra maestra. Desde su estreno, la música española contemporánea cuenta, por vez primera, con una Sinfonía capaz de ser presentada públicamente.

Según Frühbeck, director de la Orquesta Nacional de España, la «Sinfonía Aitana» es la obra instrumental más importante de los últimos 20 años. Nosotros somos algo más explícitos: estamos convencidos de que lo es de los 25 años.

José Peris

Crítica por José Peris del estreno de la *Sinfonía Aitana* por la Orquesta Nacional de España, dirigida por Rafael Frühbeck de Burgos, 1964.
Archivo Fundación Mediterráneo. Legado Óscar Esplá.

Pertenece la obra a la última época del gran maestro, cuando ya su inmenso talento se encontraba en decadencia notoria, de lo cual se resiente la Sinfonía en cuestión. A pesar de algunas aberraciones que en ella se notan, aparece con frecuencia la potente garra del león.

La Época, 2 de abril de 1882

Se oyen a un tiempo todas las notas de la escala diatónica menor, que producen un efecto espantoso de sonidos [...]. El canto comienza a ejercer su influencia por medio de recitados [...] que todos ejecutan en un mar confuso de acordes y de sonidos que marean al inteligente y fatigan y aturden al público.

El Estandarte, 4 de abril de 1882

Así recibía parte de la crítica el estreno en España de la *Novena Sinfonía* de Beethoven, el 2 de abril de 1882, en una sesión musical vespertina llevada a cabo por la Orquesta de la Sociedad de Conciertos de Madrid durante su temporada en el Teatro del Príncipe Alfonso, bajo la batuta de Mariano Vázquez. Habían pasado más de cincuenta años desde que los espectadores vieneses del Teatro de la Corte Imperial agitasen por primera vez las sedas de sus pañuelos e hicieran volar los fieltros negros de sus sombreros como ovación al escuchar la obra, conscientes de que Beethoven ya no podía oír nada. Madrid vivía lejos de aquella mitificación del genio alemán, acometiendo desde la década de 1860 entusiasmos culturales de relieve y creando sociedades musicales donde se pudieran dar a conocer músicas de cámara y sinfónicas de espíritu menos mediterráneo.

En realidad, ni el público madrileño que asistió al estreno de la *Novena* era un público fácil —la semana anterior había abucheado largamente la *Sinfonía Grande* de Schubert— ni la Sociedad tenía en aquellos tiempos los medios para tal empresa. Pero lo que quedó en evidencia en los comentarios y artículos publicados en días posteriores a la primera interpretación era el retraso en la asimilación de las estéticas centroeuropeas, a pesar de los esfuerzos dirigidos de los últimos años. Se consideraba prioritario dentro del mundo musical ir más allá de las zarzuelas o las óperas belcantistas e intentar estabilizar ese tejido sinfónico y coral que enriquecía por igual a compositores, intérpretes y melómanos. La esencia del problema de la recepción de la sinfonía en España estaba en el gusto italianizante de la mayoría del público de la capital, contra el que la Sociedad de Conciertos llevaba década y media luchando. Frente al medio siglo que demarró el Beethoven sinfónico en llegar a la península, *Il barbiere di Siviglia* de Rossini o *La traviata* de Verdi apenas tardaron unos meses. Mozart, Schubert y en menor medida Beethoven se percibían como puntas de lanza de una especie de rigidez emocional revestida de pomposidad armónica, etiquetada en ocasiones con indisimulable sarcasmo como «música sabia». De hecho, obras trascendentales como la *Missa Solemnis* tendrían que esperar aún hasta bien entrado el siglo xx para escucharse, aprovechando el centenario de 1927.

El estreno de la *Novena* en la Sociedad de Conciertos fue un éxito intelectual tardío y celebrado antes por su valor simbólico que por el musical. Al

ensayo general acudieron profesores de conservatorio, personalidades de toda índole y buena parte de la élite musical del momento: Emilio Arrieta, Francisco Asenjo Barbieri, Valentín Zubiaurre, Jesús de Monasterio o Ruperto Chapí, entre otros. El compositor Ildefonso Jimeno, archivero del Teatro Real y futuro director del Real Conservatorio de Madrid, explicaba en un extenso artículo en *Crónica de la Música* que toda aspiración artística estaba incluida en la obra: «Cuanto en música se ha escrito, los géneros dramático, religioso, popular, sinfónico, todo está contenido». Aunque fuera de manera simbólica y con casi seis décadas de retraso, entraba por fin España en ese selecto club de adoradores de la madurez del sinfonismo donde ya figuraban Francia, Alemania o Gran Bretaña.

Preludio a la siesta sinfónica

A raíz de la ley de 1839 que permitía el asociacionismo, el universo musical español va entrando en un perpetuo espíritu reformista que irá tapando las grietas que la práctica musical desestructurada —o cuando menos desequilibrada— de las décadas anteriores había abierto. La sociedad intelectual irá abordando durante el resto del siglo asuntos en ocasiones urgentes, en otras importantes, a menudo aunando ambos. Será el caso de las reivindicaciones de salarios y condiciones dignas para los intérpretes, la programación de música de cámara, la aparición de los orfeones y corales o, ya más cercano el cambio de siglo, la creación de las sociedades de gestión de los derechos de la propiedad intelectual.

Todos los protagonistas del hecho musical —compositores, cantantes, libretistas y gestores— se verán impelidos a encontrar nuevas estructuras y adherirse a las corrientes subterráneas de reivindicación identitaria, apostando por la búsqueda de una ópera nacional, por el apoyo a la zarzuela y el desarrollo de una realidad académica a la altura de sus ambiciones artísticas. Al amparo ideológico de estos aires románticos, proliferarán por toda España a mediados del siglo xix liceos artísticos, ateneos, sociedades de socorro y agrupaciones filarmónicas. No era solo una cuestión de anhelo de modernidad sino una obligación derivada de la situación política y de las sucesivas desamortizacio-

nes, que habían dejado sin trabajo a un buen número de compositores e intérpretes. El retorno de los exiliados jugará un papel esencial en la construcción del nuevo relato intelectual español, en parte porque los países que acogieron en el pasado a los compositores huidos —principalmente Francia y Gran Bretaña y en menor medida la futura Alemania— tenían modelos culturales más avanzados y estables. Así, los emigrados volverán a España no solo con rasgos estilísticos de otros universos sonoros sino con la conciencia de que el asociacionismo era el instrumento idóneo para articular una nueva mirada hacia la música y educar a un nuevo público para apreciarla.

La perspectiva sinfónica en la España de la primera mitad del siglo xix estaba extremadamente limitada y vinculada con el hecho operístico. Las editoriales habían comenzado a publicar en toda Europa reducciones a piano de las principales arias que eran cantadas en los salones aristocráticos. Desde los pequeños ensembles de los cafés hasta los pianistas de nivel más discreto podían disponer de versiones adaptadas a su instrumentario particular. En ese ambiente las sinfonías, interludios y oberturas operísticas dieron el salto hasta las programaciones de conciertos, tocándose de forma independiente de la obra dramática a la que acompañaban y conformando un vehículo de expansión útil para ese mercado orquestal incipiente. Dicho de otra forma, el sinfonismo practicado por los compositores españoles se ceñía a simulacros operísticos, al estilo de las oberturas de Ramón Carnicer; una música impregnada de ecos ítalo-franceses que dejaba de lado el paradigma alemán y sus mecanismos narrativos.

Pionera en ese sentido se podría considerar la *Sinfonía en Fa mayor* de Francisco Asenjo Barbieri, compuesta probablemente en 1848, poco antes de su primer acercamiento oficioso a la zarzuela y con notable antelación respecto a la fundación de la Sociedad de Conciertos de Madrid. Se estrenó el 1 de diciembre de ese año en el Teatro del Príncipe formando parte de un concierto a beneficio de Bárbara Lamadrid y como preludio informal de *Juan sin tierra*. «La acabé de componer una hora antes de ejecutarse», contará el propio Barbieri. Si se consultan los periódicos de aquellos tiempos germinales, encontramos que no era un caso aislado: pocos días antes, la prensa se había hecho eco del estreno en el Teatro del Circo de otra sinfonía, en este caso de Arrieta. Ni uno ni otro caso se trataban de sinfonías de espíritu centroeuropeo,

en cuatro movimientos y con un desarrollo temático, sino más bien oberturas de concierto al estilo de las de Mendelssohn que, como decía el compositor Joaquín Turina, servían como «entrada de la música sinfónica en el teatro», para llegar al público a través de los recovecos de la lírica. Un preludio, si se quiere entender así, a músicas más eruditas.

Había mucho camino por recorrer para normalizar la tradición sinfónica en España, a lo que se sumaba el hecho de que el modelo cultural francés de referencia venía con trampa: una quemadura reciente, una animadversión social inevitable por las confrontaciones pasadas, que se contraponía al anhelo de modernidad que Francia representaba. Se perseguía, en definitiva, hacer avanzar el tejido cultural de las ciudades principales mediante un modelo de negocio tan lucrativo como el de los teatros Favart u Opéra-Comique, pero partiendo de mimbres más humildes y de un caldo de cultivo menos evolucionado. El sinfonismo de Barbieri va a ejercer como escalón intermedio y pistoletazo de salida de las siguientes décadas de crecimiento orquestal. La eclosión de las sociedades musicales permitirá aumentar la velocidad de ese crecimiento, aunque esto no altera el hecho de que llegaba con casi medio siglo de retraso respecto a las principales sociedades de las capitales europeas, como la Sociedad Filarmónica de Londres (1813), la Sociedad de Amigos de la Música de Viena (1813) o la Sociedad Filarmónica de Berlín (1826).

Despertares

—¿Qué se da en el teatro? —dice uno.
—Aquí: 1.º Sinfonía; 2.º Pieza del célebre Scribe; 3.º Sinfonía; 4.º Pieza nueva del fecundo Scribe; 5.º Sinfonía; 6.º Baile nacional; 7.º La comedia nueva en dos actos, traducida también del ingenioso Scribe; 8.º Sinfonía; 9.º...
—Basta, basta; ¡santo Dios!

Mariano José de Larra [Fígaro], «La vida en Madrid», 1834

Las sociedades filarmónicas que se multiplican a mediados del siglo XIX son el síntoma de la nueva burguesía cultivada surgida en las grandes capitales y en cualquier núcleo urbano con espacios para la ejecución musical. Es un público que busca sentirse parte de la modernidad, conectado con el mundo intelectual europeo, aunque todavía arrastre los estereotipos hacia la «música sabia» de compositores con repertorios no operísticos. Barbieri va a saber leer esta necesidad de novedad y, emulando los «Concerts Musard» de París, programará en 1859 los Conciertos Sacros, clases magistrales de sinfonismo recubiertas del envoltorio de lo coral. Es el primer paso para el destierro de la etiqueta de erudición que acompañaba este repertorio.

Muy poco después, en 1863, serán Jesús de Monasterio y Juan María Guelbenzu, entre otros, quienes funden la Sociedad de Cuartetos de Madrid para iniciar al público de la capital en lo que ellos denominaron como «el género íntimo». Se mantendrán en activo durante tres décadas, acometiendo en los primeros años una labor impagable de estreno de obras de la trinidad vienesa —Haydn, Mozart, Beethoven— para luego incorporar progresivamente

repertorio español. No se trataba tanto de apreciación pura sino de normalización de su presencia en los atriles de los músicos.

El año siguiente, 1864, marca el despertar real del sinfonismo en España: aparecen en Madrid los Campos Elíseos, el lugar de recreo estival más importante de la ciudad, que emulaba el equivalente barcelonés inaugurado un año antes. Es un espacio hermoso con jardines geométricos repletos de islas, paseos arbolados, parterres, arcadas, plazoletas y pabellones florales, al estilo versallesco de André le Nôtre. En esta ubicación privilegiada, entre fuegos artificiales y teatrillos al aire libre, Barbieri organiza a partir del mes de junio una temporada de dieciocho conciertos sinfónicos recibidos con entusiasmo, lo que termina por desencadenar la fundación en 1866 de la Sociedad de Conciertos de Madrid. En realidad Barbieri estaba adaptando la esencia de aquellos espectáculos organizados por la Société des concerts populaires parisiens de la orquesta de Jules Pasdeloup, actuaciones que agitaron la vida cultural francesa a principios de los sesenta. De hecho, aquella máxima que hizo famosa Pasdeloup unos años antes, cuando fundó la Société des jeunes artistes (la precursora de los conciertos populares) se va a convertir en el lema no oficial de Barbieri y la Sociedad de Conciertos: «Componed sinfonías como Beethoven y yo las interpretaré».

La Sociedad de Conciertos de Madrid será un reflejo de la manera en la que el tejido intelectual europeo se iba aglutinando alrededor de nuevos modelos que primaban las condiciones laborales de los músicos y los compositores. Será el primer colectivo de músicos —casi un centenar— organizados en régimen colaborativo al margen de los empresarios teatrales y con capacidad artística real para recrear el repertorio sinfónico centroeuropeo, apoyar la creación de la música española y dotar de estabilidad al precario mundo de los músicos de orquesta madrileños. La Sociedad estructurará su actividad anual en torno a dos marcos de referencia: la temporada de primavera, en el Teatro del Príncipe Alfonso la mayor parte de las ocasiones, y la de verano, en los ya citados Campos Elíseos y otros espacios al aire libre. Ambas temporadas no estarán proyectadas para el mismo tipo de público: la de primavera ofrecerá conciertos divididos en tres partes donde el espacio central lo ocupa, precisamente, el estreno de sinfonías completas, con sus cuatro movimientos, u otras obras de gran formato. En la temporada estival, al amparo de los jardi-

nes madrileños, las tres partes se convertirán en dos, con un repertorio más accesible que servirá de vehículo de captación de nuevos oyentes.

Durante el verano de su primer año de actividad, la Sociedad realizó más de veinte conciertos con una venta promedio de entradas cercana a las 2.500 localidades, lo que demuestra el instinto empresarial de Barbieri y también el interés creciente por aquella «música sabia» que apenas diez años antes resultaba intolerable. Dos tercios de lo recaudado por la venta directa de las entradas revertían en los propios músicos y el resto en hacer frente a los gastos estructurales y de producción. Gracias a esta distribución la libertad de los músicos para mantener sus compromisos con los teatros líricos estaba garantizada y los vacíos laborales en temporada desaparecían.

En este entorno es en el que llegará a Madrid la integral de las sinfonías de Beethoven, realizada a través de dieciséis años, desde el estreno de la *Séptima Sinfonía* en el año de la inauguración de la Sociedad, 1866, hasta la polémica audición de la *Novena* en 1882 con la que se iniciaba el presente texto. No llegarán solas. También habrá espacio para la música de todo el eje franco-alemán, pasando por Mozart, Gounod, Schubert, Thomas, Meyerbeer o Mercadante. En paralelo a ese primer proceso de normalización, la Sociedad procurará fomentar la creación sinfónica nacional, de una manera poco planificada en un primer momento y mucho más sistemática, con iniciativas regulares, a partir de la década de los setenta. Entre esa *Séptima* y esa *Novena* de Beethoven es cuando se descorcha el sinfonismo español, especialmente a partir del estreno de la *Primera Sinfonía* de Miquel Marqués el 2 de mayo de 1869, que es la primera obra orquestal en cuatro movimientos de un compositor español ofrecida al público.

La obra, fruto accidental de una conversación mantenida entre Barbieri y Monasterio, con Marqués como espectador, se convirtió en un hito intelectual desde el momento del estreno —la obra hubo de repetirse durante el fin de semana siguiente— y disparó el interés del propio Marqués y del resto de compositores por la composición sinfónica. Tal vez lo más trascendental del estreno fue la asunción de que el público había adquirido, de alguna manera, algo parecido a una mayoría de edad en cuanto a espectador sinfónico. Marqués compuso a rebufa de su primer éxito otras cuatro sinfonías, alguna con cierto calado internacional, y otros compositores, como Tomás Bretón (*Primera Sin-*

fonía en Fa mayor, 1872), estrenaron en el marco de la Sociedad sus propios experimentos en el género. Durante sus cinco primeros años de andadura, la Sociedad de Conciertos estrenó obras de dieciséis compositores españoles, entre ellos Barbieri, Espino, Monasterio, Quesada o Zubiaurre, abriendo la espita de un nuevo «furor sinfónico» capaz de convertir en rentable espectáculos distintos a las óperas y las zarzuelas. El intelectual español había entendido esas sinfonías como una manifestación cultural identitaria.

Los esfuerzos por sistematizar ese nuevo tejido creativo van a llevar en los siguientes años a promover iniciativas de todo tipo, desde la organización de concursos de *suites* orquestales, pasando por la convocatoria de premios de composición —dotado con mil pesetas— hasta llegar al aumento de la protección social a través de fondos de ayuda y subsidios para quienes formasen parte de la Sociedad. Pero la consecuencia más importante de estas nuevas estructuras prosinfónicas excede lo regional: los cuarenta años que duró aquella Sociedad de Conciertos sirvieron como piedra lanzada en el centro del lago. Los círculos concéntricos de su apuesta por la llamada «música pura» se hicieron cada vez mayores y, por todo el territorio español, proliferaron instituciones similares o equivalencias regionales que habían seguido su propio camino de estabilización, como fueron los casos en Bilbao, Oviedo, Málaga, Valencia, Granada y un largo etcétera. Una tupida red de colaboradores sinfónicos donde la palabra periferia perdía protagonismo y las oportunidades de modernizar las instituciones musicales se multiplicaban.

Los nativos sinfónicos

La Música, que es substancialmente el arte de las imágenes múltiples, [...] no quiere decir nada. A veces parece que quiere; es que no sabemos despojarnos del hombre lógico, y hasta a las obras bellas, desinteresadas, les aplicamos el por qué. Cada uno pone su letra interior a la Música, y esta letra imprecisa, varía...

Gerardo Diego (*Revista Cervantes*, Madrid, 1922)

Superada la desafección del público hacia la «música sabia» y aumentado notablemente su repertorio nacional, el género entrará en una segunda fase. Los herederos de aquel primer impulso sinfónico, aquellos que nacieron entre los años ochenta y principios de los noventa, como Julio Gómez, Óscar Esplá, María Rodrigo o Conrado del Campo, se convirtieron en la primera generación de «nativos sinfónicos», los crecidos en un marco referencial que había normalizado en su ideario los paisajes de la música de cámara, la sinfónica o la lírica, en la forma, y los devaneos con Francia, Alemania o Italia en el fondo. La música de esta generación maduró en la España del primer cuarto del siglo xx, una época marcada por lo mutable del instinto creativo. Los protagonistas de la cultura de aquellos años prodigiosos pertenecieron a una realidad de sinestésicos intelectuales que sintieron la multiplicidad vocacional y la polisemia de los lenguajes artísticos de una forma muy íntima. Se había interiorizado la necesidad de mezclar corrientes y lenguajes expresivos para hallar un verdadero sentido al arte. Música, pintura y poesía se fusionaban

con independencia de sesgos generacionales y convivía la musicalidad inevitable del verso de Rubén Darío con la melomanía de los hermanos Machado o Juan Ramón Jiménez, el sustento literario de la obra de Joaquín Rodrigo o el cancionero popular entretejido en cada línea del teatro lorquiano. No será algo exclusivo de España sino que viajará en paralelo con idénticas corrientes subterráneas europeas, cristalizadas unos años antes, por ejemplo, en las sinfonías en blanco de James Whistler. Era una evolución elegante de aquel tópico de la *correspondance* de Baudelaire. El arte era uno, sus idiomas muchos.

Para los compositores nacidos en la década de 1880, que no comparten sentido generacional ni en muchos casos corrientes estéticas, será esta mirada a vista de pájaro sobre la cultura y las instituciones que la enmarcan la que los unifique. Muchos buscarán incluir dentro de sus creaciones un contenido artístico ajeno a la música que ahonde en los referentes del patrimonio cultural español. De ahí que aparezcan en sus obras continuas alusiones al *Quijote*, a las cantigas de Alfonso X el Sabio, a los autores del Siglo de Oro o al espíritu romántico de las leyendas de Gustavo Adolfo Bécquer. No se trataba de resaltar su sentir patriótico sino de algo mucho más complejo: la manifestación de una preocupación humanista que, si se canalizaba, podía servir como impulso para el desarrollo de instituciones musicales, ya fueran públicas o privadas. La mezcla de esta preocupación por el aprendizaje de los demás, sumada a la preparación intelectual formidable de la mayoría de ellos, daría sentido *a posteriori* a la manera en la que fueron conocidos: la «generación de los maestros». En realidad no hubo un sentir generacional, una Residencia de Estudiantes alrededor de la que crecer bajo ideas comunes, pero, desde su independencia, los Esplá, Gómez, Turina o Del Campo compartieron la preocupación por garantizar el futuro de quienes enseñaban música. La proliferación de las sociedades musicales del siglo XIX ayudó en ese camino. El espíritu pedagógico y el esfuerzo divulgativo llegarán a su máximo apogeo durante el primer tercio del siglo siguiente, creándose más de 150 sociedades que mantendrán una riqueza y variedad inimaginables para los Barbieri, Monasterio o Marqués.

Capitanes de la retaguardia

Vayamos en busca del pueblo para hacer arte grande y duradero con géneros artísticos actuales [...], que la asociación es la característica de la sociedad en el siglo XX. Fórmense grandes sociedades de conciertos instrumentales y vocales; compónganse sinfonías, poemas sinfónicos, cantatas, oratorios, que estos son los géneros que han de entusiasmar al democrático público de nuestros tiempos.

Julio Gómez (*Revista Musical*, 1911)

El 8 de febrero de 1915 se presentaba en la sala de conciertos del Hotel Ritz de Madrid la Sociedad Nacional de Conciertos ante una movilizadísima burguesía que gustaba de denominarse, tal y como refería Conrado del Campo, como «regeneracionista». Lo hacía en un momento dulce, cada vez más asimiladas las voces externas (Schönberg) e internas (Falla) que van a protagonizar las siguientes décadas, a la par que buena parte de los colectivos más veteranos, como la Sociedad de Conciertos, ya reconvertidos directamente en orquestas. La conciencia de estar ante una generación de compositores de excepcional talento se percibía en los artículos de la prensa y en las tertulias de la época, acercándose al ideal moderno por el que la intelectualidad llevaba tantos años luchando.

La creación de esta nueva Sociedad, esencialmente de cámara, aseguraba espacios para los estrenos de los protagonistas del relato sinfónico de las próximas décadas. Al igual que con su equivalente del XIX, la idea de esta Sociedad Nacional era la de reafirmar la identidad de la música española, pero había dos elementos nuevos reflejados en sus estatutos: poner esas composiciones propias en relación con los nuevos impulsos que provenían de Europa y vincularse a nivel internacional con sociedades hermanas. Precisamente esa convivencia entre lo nuevo, lo tradicional y lo internacional era lo que la hacía novedosa, además de su apuesta por la alta divulgación a través de los detallados estudios de sus notas a programas. Muchas otras sociedades filarmónicas se habían comprometido en menor medida con la creación española, a cuenta de un ensalzamiento continuo del repertorio centroeuropeo.

Aunque la Sociedad Nacional apenas duró siete años, su catálogo de obras de estreno sirve a modo de escaparate, porque quienes desfilaron por sus programas ocuparán un lugar de privilegio en las siguientes tres décadas, algunos por su mirada valiente a las vanguardias y otros pocos, como Joaquín Turina, Óscar Esplá o Julio Gómez, en calidad de capitanes de la retaguardia. Ellos incorporarán elementos individuales de múltiples lenguajes estéticos sin necesidad de adscribirse a ninguno de ellos y mantendrán los mismos ejes de coordenadas mientras el mundo a su alrededor se derrumba y renace. Sinfonías y poemas sinfónicos de espíritu neoclásico conformarán el imaginario sonoro de esta minoría privilegiada que sostuvo los cimientos sobre los que se construyó el castillo de la vanguardia. Los hijos de la peyorativa «música sabia» del XIX eran ahora acusados de postromanticismo *demodé* en el XX.

Datábamos el despertar sinfónico español muchos párrafos atrás en 1864, en aquellos conciertos en los Campos Elíseos, con Barbieri a la cabeza, rodeados de pabellones florales. Justo un siglo después, en 1964 y rodeado de la naturaleza más salvaje de la sierra de Aitana, Esplá cierra el círculo substituyendo su último trabajo sinfónico con la frase «A la música tonal, *in memoriam*». Era el resumen lúcido de cien años de restauración musical que habían tenido que mirar muy atrás para poder caminar un poco hacia delante. La modernización de las instituciones musicales y los movimientos asociativos pusieron el armazón sobre el que se construyó buena parte del gusto del público que hoy llena las salas de conciertos. Después, llegaron décadas de letargo a cuenta

de su reticencia a la ruptura. Pero todo es cuestión de puntos de vista. Denis Diderot y Antoine Bemetzrieder recomendaban en sus *Leçons de clavecin et principes d'harmonie* (1771) que toda composición musical había de regirse por una «ley de extravíos y regresos sucesivos». Difícil lo ha tenido este repertorio en su intento de regresar, atrapado entre quienes lo tacharon ayer de erudito y los que lo ignoran hoy por arcaico.

SOBRE
LITERATURA

CIRCUN-
STANCIA Y
VOCACIÓN:
LAS INTE-
LECTUALES
DE LA EDAD
DE PLATA

MARCIA
CASTILLO
MARTÍN

Sufragistas en la calle de Alcalá, 1932.
Fotografía de Alfonso Sánchez Portela (copia posterior, 1984). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
© MCD. Archivos Estatales (España), Archivo Alfonso.





Bombardero del
aeródromo de Cuatro
Vientos, 15 de diciembre
de 1930.

Fotografía de Alfonso
Sánchez Portela (copia
posterior, 1984).
Museo Nacional Centro
de Arte Reina Sofía.

© MCD. Archivos
Estatales (España),
Archivo Alfonso.

Las tres décadas que inician el siglo xx son, para la cultura española, la Edad de Plata. En esos treinta años se suceden generaciones literarias sobresalientes e infinidad de proyectos, iniciativas y reformas culturales, editoriales, académicas o educativas que, a grandes rasgos, tratan de superar tanto el canon estético del realismo y del modernismo como el pesimismo finisecular. Además, la presencia problemática de las mujeres destaca en su mismo núcleo, como objeto de reflexión para los intelectuales liberales, como personaje literario o desde la conciencia de las dificultades que suponía enfrentar su vocación intelectual y rebelarse contra el lugar que, como mujeres, les reservaba el imaginario social. Como Virginia Woolf observa en 1929:

Era lógico que la sexualidad y su naturaleza atrajera a médicos y biólogos; pero lo sorprendente y difícil de explicar es que la sexualidad —es decir las mujeres— también atrae a agradables ensayistas, novelistas de pluma ligera, muchachos que han hecho una licencia, hombres que no han hecho ninguna licencia, hombres sin más cualificación aparente que la de no ser mujeres¹.

En España, lo muestra la extensa bibliografía de obras originales, traducciones, artículos o capítulos de libros de autores dispares, como Ramón y Cajal, Gregorio Marañón, Ortega y Gasset, Pidal y Mon, José Díaz Fernández o Georg Simmel, que incluyen en su título «femenino», «mujer», «Eva», «Venus» (nueva, moderna, futura, del porvenir, su cultura, su biología, su psique...). También dan cuenta de este interés obras firmadas por mujeres pioneras, como el sobresaliente *La mujer moderna y sus derechos* de Carmen de Burgos (1927) o, anteriormente, *La mujer del porvenir* de Concepción Arenal (1869, reeditado en 1916).

Los cambios sociales dan lugar a un imaginario en torno a lo femenino que queda fascinado, a medida que avanza el siglo xx, por una imagen de transformación y modernidad que acabará por opacar las experiencias de vida de las artistas y sus contemporáneas; un imaginario que, pese a los avances, seguía asociando a la mujer con la naturaleza, la maternidad y la irracionalidad, cuan-

¹ Virginia Woolf, *Una habitación propia*, Barcelona, Seix Barral, 1997.

do no con la cultura de masas propiamente dicha. Esta tensión es clave para entender cómo las mujeres intervinieron en la cultura de la Edad de Plata, entre el conflicto y la convicción de su vocación.

Modernidad, metrópolis, mujeres y masas

De 1900 a 1930 todos los indicadores de desarrollo reflejan cifras positivas, desde la mortalidad hasta la educación, pasando por el desarrollo urbano o la alfabetización; España entra en un periodo de renovación y avance. Coinciden en la cultura española la sintonía con las corrientes artísticas e intelectuales europeas, el contacto con la cultura de masas norteamericana, gracias al cine y la prensa gráfica, la transformación de las ciudades y la consiguiente renovación de las costumbres. El país y su cultura se modernizan y dialogan con el resto del mundo. Se instaura poco a poco un vitalismo que va dejando atrás la melancolía del fin de siglo y confía en el advenimiento de una nueva sociedad con nuevos modos.

Madrid, recuerda Concha Méndez, «se convirtió en una ciudad cosmopolita y un centro cultural importantísimo»² donde se bailaba el charleston y se jugaba al tenis, se estrenaban éxitos cinematográficos y abrían salones de té y tertulias literarias; una auténtica metrópolis donde se dan cita todas las novedades, todas las experiencias y todos los desafíos, tanto en sus amplios ensanches como en los hogares burgueses.

Corpus Barga menciona en *Los pasos contados* que, hacia 1900, una novedad como la cisterna del cuarto de baño tenía a los niños encandilados tirando una y otra vez de la cadena³. Porque también el ámbito privado se moderniza, por ejemplo, con la voluntad sobria e higiénica de los interiores regeneracionistas, con sus paredes blancas y sus sillas de enea; o, llegados los años veinte, con la aséptica decoración *art déco*, que da a los interiores «la frialdad de un quirófano» y decora «salones como cubiertas de trasatlán-

tico, alcobas como gabinetes de dentista», según critica un personaje de Benjamín Jarnés⁴.

La influencia europea experimenta además un cambio de perspectiva, del «decadentismo *belle époque*» de París al Londres novecentista o el vanguardismo de Berlín. De esta influencia anglosajona, la lucha femenina por los valores democráticos y de participación ciudadana repercutirá hondamente en las mentalidades progresistas de la época y, en particular, en algunas mujeres novecentistas —algunas de ellas con raíces inglesas, como Isabel Oyarzábal o María de Maeztu— pioneras del derecho al sufragio, el divorcio o la educación. Como aprecia su hermano Ramiro de Maeztu en 1905:

Londres, la monstruosa, encierra actualmente el secreto de nuestro porvenir [...] Francia no es un buen punto de vista [...] el hombre que trabaja en grande pasa por Londres, como todo el que se divierte con cierto fasto pasa por París⁵.

Se transforma también la imagen femenina predominante en la bohemia, el naturalismo y el decadentismo francés (el tópico de la mujer caída, enfermiza, perversa y aniquiladora); las mujeres de mala vida, las bebedoras de absenta y las morfinómanas que plasman en su pintura Ramón Casas o Santiago Rusiñol dejarán paso a una representación dinámica y renovada de las mujeres que se acentuará durante los años de vanguardia en la prensa ilustrada. Gracias a grandes dibujantes como Rafael Penagos o Sáenz de Tejada, las revistas se inundan de tenistas, conductoras, nadadoras o exquisitas y misteriosas damas y las colecciones de novela corta trasladan la atención a las secretarias, las telefonistas, las dependientas y las profesionales pequeño-burguesas de un universo urbano.

La moda femenina, por su parte, evolucionó más de 1900 a 1930 que en los tres siglos anteriores y contribuyó a nivelar las diferencias sociales; el progresivo desnudamiento de la figura femenina se convirtió en tópico literario, hasta llegar a identificarse con una completa, pero falsa, emancipación de las

² Ver Paloma Ulacia Altolaguirre, *Concha Méndez. Memorias habladas, memorias armadas*, Madrid, Mondadori, 1990.

³ Ver Corpus Barga, *Los pasos contados. Una vida española a caballo en dos siglos (1887-1957)*, Barcelona, Bruguera, 1985.

⁴ Benjamín Jarnés, *El profesor inútil*, Madrid, Revista de Occidente, 1926.

⁵ Ramiro de Maeztu, «Problema vital. España e Inglaterra», *La Correspondencia de España*, 5 de enero de 1905.

mujeres que tomó nombre de la obra de Victor Margueritte, *La garçonne* (1922), una figura que se difundió reiteradamente en la literatura deshumanizada. Para Francisco Ayala, las mujeres forman parte del paisaje metropolitano:

Las mujeres de la ciudad son un producto industrial, tan perfecto, tan admirable como la máquina de escribir del capitán o la calculadora del comisario. Una maravilla de la técnica moderna: exactas, articuladas⁶.

Son frecuentes las referencias a las piernas femeninas descubiertas: «rítmicas y pulcras como elipsis astrales»⁷, las califica Antonio Espina; «descocadas como el perfume»⁸, Benjamín Jarnés; o «seres vivos independientes», según Máximo José Kahn⁹. La irrupción de la «nueva» mujer en el espacio público —en los estudios, el ocio deportivo o las profesiones intermedias— y en el imaginario social —con la diva cinematográfica o el personaje vanguardista— a menudo se confunde con la emancipación efectiva de las mujeres, aunque su acceso al trabajo, al arte y a los derechos civiles sea todavía incipiente.

Por tanto, la transformación urbana de ensanches, grandes vías, ciudades jardín y luces por doquier fascinó a las vanguardias, pero inquietó a los teóricos sociales por igual. En los espacios públicos invadidos por las masas de desconocidos y de mujeres inclasificables no se puede distinguir a una dama de una cualquiera, como le ocurre al protagonista de *La venus mecánica*, que piropea a una joven de aspecto andrógino que resulta ser una condesa emigrada: «Se arrepintió de aquel piropo horteril indigno de un intelectual y más indigno aún de una condesa»¹⁰.

En la metrópolis habitan las masas y se difunden los gustos gastados de «señoritas y horteras» (como calificó Valle-Inclán a los lectores de Galdós). Allí se convierte en espectáculo vulgar y pasajero la vida misma y se difunde el arte «que se entiende» apto para la burguesía biempensante. En «Musicalia», Ortega y Gasset aprecia la impopularidad de la música de Debussy

frente a Mendelssohn, Beethoven y otros músicos románticos cuya obra califica como «expresión del lugar común sentimental, halago al pacífico comerciante, al empleado del Municipio, al virtuoso profesor y a todas las señoritas de *comptoir*»¹¹.

La cita trae consigo mucho más que un mero juicio estético; opone, no demasiado sutilmente, el arte elevado, antisentimental, «absolutamente moderno» y reservado a las minorías que entienden, al gusto de las masas, seducidas por el arte «que les conmueve». Y en el centro de esas masas están, entre otras, las señoritas de *comptoir*, las dependientas y trabajadoras de clase media que habían aparecido en el imaginario cosmopolita, las mujeres como representantes de una modernidad que degrada la alta cultura; las masas, y las mujeres, que tienen su espacio natural en la metrópolis moderna.

El paralelismo entre masas y mujeres y arte elevado masculino no es nuevo; resuena desde décadas atrás. Así, en una crítica benevolente al primer libro de relatos de Carmen de Burgos, Fernando Soldevilla afirma en *La Correspondencia de España* que Colombine «no es una escritora», sino que escribe «como un hombre, con nervio, con virilidad», como un escritor «de profundidad en el pensamiento y energía en el concepto»¹².

Gómez de la Serna, por su parte, define lo cursi como «lo que quiere hacer bonito lo imponente» y critica que «lo melifluo no es arte», definición que acota con los términos «mundanidad y tirabuzones, éxtasis y sosiego, feminidad»¹³. Esa tónica crítica se repite una y otra vez durante dos décadas en influyentes publicaciones del momento, como *La Gaceta Literaria*, *El Sol* y *Revista de Occidente*, y en las colecciones de novela corta, desde Nova Novorum a las más populares.

Cuando *La Gaceta Literaria* menciona la trayectoria espectacular de la pintora Maruja Mallo, mantiene el tono condescendiente típico con que los críticos consideraban las obras de las mujeres, «graciosa, pequeñita, revoloteante», y en 1928 la califica de «pintor de metáforas», así, en masculino. Maruja, para ser buena pintora, tiene que pintar como un hombre, ser un pintor.

⁶ Francisco Ayala, *Cazador en el alba*, Madrid, Ediciones Ulises, 1930.

⁷ Antonio Espina, *Luna de copas*, Madrid, Revista de Occidente, 1929.

⁸ Benjamín Jarnés, *El profesor inútil*, op. cit. (nota 4).

⁹ Máximo José Kahn, «Berlín, 1931», *Revista de Occidente*, 31-XCIII (1931).

¹⁰ José Díaz Fernández, *La venus mecánica*, Madrid, Ediciones Ulises, 1929.

¹¹ José Ortega y Gasset, «Musicalia» [1921], en *Obras Completas, II*, Madrid, Taurus, 2004.

¹² Ver críticas de prensa de Fernando Soldevilla anexadas en Carmen de Burgos, *Los inadaptados*, Valencia, Sempere, 1909.

¹³ Ramón Gómez de la Serna, *Una teoría personal del arte. Antología de textos de estética y teoría del arte*, Madrid, Tecnos, 1988.

En la misma época, en *Revista de Occidente*, Manuel Abril insiste: «Este pintor adolescente y femenino», esta «criatura artista», que pinta como quien hace travesuras «juguetes de auténtica y directa poesía»¹⁴.

Otros muchos testimonios en torno al contraste entre mujer y masas o arte elevado como cultura masculina se suceden y difunden en esos años, desde foros tan prestigiosos como *Revista de Occidente* y con voces progresistas tan autorizadas y científicas como las de Gregorio Marañón, Manuel García Morente, Gonzalo R. Lafora o el mismo Ortega y Gasset y su abundantísima bibliografía directa o tangencialmente dedicada a «lo femenino». Se trata de un discurso que recluye a las mujeres en la otredad de la naturaleza, determinadas por la biología que sustenta la maternidad, sometidas a la irracionalidad y a una permanente minoría de edad.

En este espacio de intensa renovación de las costumbres se mantienen, férreas, las ideologías decimonónicas sobre lo que es «la mujer», su naturaleza y sus capacidades intelectuales y artísticas. Gregorio Marañón, desde su olimpo de hombre de ciencia, afirma que el desarrollo intelectual y físico femenino se detiene en la adolescencia y solo se recupera tras la menopausia, cuando se «viriliza». Y advierte:

Insistimos una vez más en el carácter sexualmente anormal de esas mujeres que saltan al campo de las actividades masculinas y en él logran conquistar un lugar preeminente¹⁵.

La abundantísima bibliografía que se ocupó de la palpitante cuestión femenina, casi siempre en estos términos excluyentes, toma especial relevancia cuando sus autores son intelectuales liberales respetados y aplaudidos y tantos otros cercanos a su pensamiento, que *Revista de Occidente* se encargó de divulgar ampliamente (Simmel, Jung, Waldo Frank, M. J. Khan...).

¹⁴ Manuel Abril, «María Mallo», *Revista de Occidente*, 61 (1928).

¹⁵ Gregorio Marañón, *Tres ensayos sobre la vida sexual*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1926.

La paradoja de la vocación

Surge así una paradoja, la idea de vocación, de construir el propio ser defendiendo llegar a ser quien se es, persiguiendo y desarrollando un destino personal. Esa idea, preconizada por Ortega y asumida por sus discípulos, se enfrenta en el caso de las mujeres con un discurso liberal que las excluye, como hemos visto, del pensamiento racional, de la inteligencia y del poder de decisión y las relega a la naturaleza, la maternidad y la infancia permanente. Ortega escribe en 1927:

El hombre inteligente siente un poco de repugnancia por la mujer talentada, como no sea que en ella se compense el exceso de razón con un exceso de sinrazón. La mujer demasiado racional le huele a hombre, y en vez de amor, siente hacia ella amistad y admiración¹⁶.

Bajo esa luz, es fácil entender que la protagonista de *La casa de enfrente*, una joven y brillante pintora, se pregunte lo siguiente:

Entregarme a una actividad artística [...] ¿no sería renunciar implícitamente a mi condición de mujer? ¿Ponerme al margen de la auténtica vida femenina? [...] quiero que los hombres me traten como a una verdadera mujer, por mucho talento y mucha inteligencia que me encuentren [...]. ¡Dios quiera que la artista no mate nunca a la mujer!¹⁷.

Para la generación novecentista y vanguardista fue guía indiscutible José Ortega y Gasset y su círculo. Si somos lo que nos pasa, «a mí me ha pasado Ortega», dicen Julián Marías o Victoria Ocampo. Rosa Chacel afirma que «el hecho Ortega era una cuestión de toda mi generación» porque —continúa— creó una «casta intelectual que consiste en poner el honor en la misión

¹⁶ José Ortega y Gasset, «Paisaje con una corza al fondo», en *Obras Completas VI*, Madrid, Taurus, 2004.

¹⁷ Ernestina de Champourcin, *La casa de enfrente*, Madrid, Signo, 1936.

de pensar». «Yo me considero su discípula», dice María Zambrano muchos años más tarde, a pesar de sus desencuentros intelectuales¹⁸.

En esta modernidad ambivalente se desarrollaron las vocaciones literarias y artísticas de un puñado de mujeres a las que se ha llamado, no hace mucho, las «silenciadas» o las «sinsombrero», pero que en realidad fueron parte activa de las generaciones novecentista y vanguardista y cuyos nombres y obras, en justicia, se reconocen cada vez más.

Podemos reconocer dos generaciones de mujeres que comparten con sus compañeros los valores de la época, pero no su reconocimiento. Un grupo no del todo articulado de mujeres novecentistas, precursoras y comprometidas, y un segundo grupo de mujeres de la vanguardia y el 27 para las que fueron inspiración.

Mujeres en el novecentismo (1900-1915)¹⁹

Las intelectuales que podemos relacionar directamente con la generación del 14 comparten muchas de sus características, como el internacionalismo, el autodidactismo, su dedicación al periodismo y a la pedagogía o el interés por el asociacionismo. Por otra parte, coinciden algunas de ellas en que pertenecieron a familias atípicas —madres solteras y progenitores de origen nacional diverso con profesiones que los obligaban a establecerse en diferentes países—, alejadas del monolítico estatismo de la vida burguesa en general y más dispuestas en cambio a aceptar la formación intelectual de sus hijas.

¹⁸ Ver Marcia Castillo Martín, «Llegar a ser la que se es: construcción de la identidad y relaciones personales en las escritoras del 27», en Pura Fernández Rodríguez (coord.), *No hay nación para este sexo: la Re(d)pública transatlántica de las Letras: escritoras españolas y latinoamericanas (1824-1936)*, Madrid, Iberoamericana, 2015.

¹⁹ Un apunte no sistemático de las intelectuales novecentistas podría incluir a las siguientes autoras (las reediciones de su obra, sus memorias y sus epistolarios van compensando el olvido):

- Blanca de los Ríos (1859-1956): escritora, ensayista y política.
- Carmen de Burgos [*Colombine*] (1867-1932): maestra, escritora, periodista y primera corresponsal de guerra española.
- Consuelo Álvarez Pool [*Violeta*] (1867-1957): telegrafista, periodista y crítica feminista.
- María Goyri Goyri (1874-1954): investigadora, filóloga y profesora.
- María Lejárraga [*Gregorio Martínez Sierra*] (1874-1974): maestra, novelista, ensayista y dramaturga.
- Isabel Oyarzábal Smith [*Beatriz Galindo e Isabel de Palencia*] (1878-1974): escritora, periodista, política y primera mujer embajadora durante la Segunda República.

No obstante, el débil entramado educativo y cultural no les permitió articularse como generación. Lucía Sánchez Saornil, una de las escasas mujeres que más tarde publicaría en *Ultra*, la revista del efímero y modernóla-tra movimiento ultraísta (1918-1922), apadrinado por Rafael Cansinos Assens y fundado por Guillermo de Torre, denunciaba en 1913:

Pero ¡ay!, nosotras, las mujeres españolas, parecemos condenadas a vivir sin oxígeno en la monotonía eterna de las calles de la ciudad; no se encuentra un espíritu decidido que se atreva a fundar una institución²⁰.

En efecto, aunque desde 1876, con la fundación de la Institución Libre de Enseñanza, se conocieron importantes reformas (como la Residencia de Estudiantes o la Junta de Ampliación de Estudios), la educación superior femenina quedó relegada al limbo de lo tolerado, pero no fue oficialmente reconocida hasta 1911.

Concepción Arenal, también inspirada por el mundo anglosajón, en 1869 ya defendía con escaso éxito la importancia de los *colleges* femeninos activos en otras latitudes. Habrá que esperar a los años veinte para que, tras la fundación del Instituto Escuela en 1918, se inaugure la Residencia de Señoritas en 1925 y el Lyceum Club un año después.

Cuando a María de Maeztu, de madre inglesa, le ofrecieron la dirección del proyecto inicial de la Residencia de Señoritas, declinó hacerse car-

- María de Maeztu Whitney (1881-1948): pedagoga, profesora y directora de la Residencia de Señoritas.
- Carmen Baroja Nessi (1883-1950): orfebre, escritora y colaboradora en el Lyceum Club.
- Zenobia Camprubí (1887-1956): traductora, emprendedora y profesora.
- Clara Campoamor (1888-1972): abogada autodidacta y política luchadora por el voto femenino.
- María Luisa Navarro Margatí (1890-1947): pedagoga, profesora y colaboradora en prensa.
- Margarita Nelken Masberger (1894-1968): escritora, periodista, crítica de arte y política.
- Carmen Eva Nelken Masberger [*Magda Donato*] (1898-1966): traductora, escritora y actriz.
- Victoria Kent Siano (1898-1967): abogada y política.

²⁰ Lucía Sánchez Saornil, «Hablan las muchachas», *La Correspondencia de España*, 20.133 (27 de marzo de 1913).

go si se trataba de formar únicamente maestras. Los resultados posteriores de esta institución, inspirada en la educación de las mujeres anglosajonas, muestran la visión de su futura directora. Las intelectuales del inicio del siglo van abriendo caminos en la educación y asumen valores democráticos y de participación ciudadana que influyen hondamente en las mentalidades progresistas de la época, pero que las obligan a sobreponerse no solo al desinterés sino a la abierta censura social. María Luisa Navarro señaló que, para su generación, perseguir sus intereses intelectuales y profesionales era asimilarse al hombre:

Ya saben algo de eso las mujeres, que las hay, aunque en minoría también, que sienten inquietudes y anhelos más allá de su vida vegetativa. Es enormemente difícil para ellas no aparecer pedantes, entrometidas, «viriles». Toda iniciativa de su parte encuentra en el círculo de los hombres por lo pronto extrañeza; rara vez, apoyo; más raro aún, simpatía²¹.

Muchas fueron colaboradoras de la prensa de la época y polemistas sobre temas relativos a la condición de las mujeres en secciones dedicadas a temas «femeninos» en periódicos o revistas. También participaron en empresas culturales y educativas y, todas, rompieron con el estricto papel social que teóricamente se les había asignado por ser mujeres. Grandes diarios (*La Correspondencia de España*, *El Sol*, *ABC*, *El Heraldo*, *Diario Universal*, *La Esfera*...) abrieron sus páginas a las colaboraciones más o menos mesuradas de escritoras e intelectuales. Margarita Nelken, en una carta personal de 1920 a Ortega y Gasset, solicita un puesto de redactora en *El Sol* para tratar «temas femeninos, en su aspecto social naturalmente»²².

Pero también es la generación de la medida, de la negociación con las estructuras sociales y de los tanteos. Una prudente Carmen de Burgos rechaza en sus primeras colaboraciones periodísticas a «la mujer masculinizada» o a la trabajadora que desatiende el hogar. Por su parte, Isabel Oyarzábal sabe muy

bien hasta dónde llega la libertad femenina cuando funda junto a su hermana la revista *La Dama*:

[...] iba a ser una revista para mujeres. Sería la primera de su género que se daría en España [...]. *La Dama*, como decidimos llamarla, debería ser lo suficientemente frívola para ser atractiva, lo suficientemente profunda para lograr su propósito, y lo suficientemente obsequiosa como para no ser criticada²³.

En 1904 y 1907, Carmen de Burgos dirige desde su columna dos polémicas encuestas, sobre el divorcio y sobre el voto, que le valieron el mote de «la divorciadora» y la censura de la sociedad biempensante. No obstante, la tímida autora de sus comienzos afianzará a medida que avanza el siglo su compromiso, hasta la publicación sobresaliente de *La mujer moderna y sus derechos* (1927).

La literatura, el periodismo y el ensayo se van poniendo al servicio de la causa femenina cada vez con menos prudencia y mayor convicción. La pedagoga María Luisa Navarro, por ejemplo, continúa en *La Gaceta Literaria* con una lúcida crítica a los postulados de Ortega y otros autores, como Novoa Santos, Marañón, Morente o Lafora, en «La mujer, elemento atmosférico» (1928), donde califica a Gregorio Marañón de «profundamente conservador como todo cuanto se basa en la biología» y de García Morente, de quien se declaraba amiga, sospecha que «no conoce otra mujer que esa de los “rebañitos de las colonias veraniegas”, masa sin diferenciar, a medio camino entre la ameba y el antropoide».

Afortunadamente, los años les dieron la oportunidad de ver que sus tanteos y su voluntad de participación habían dado fruto:

²¹ María Luisa Navarro Margati, «La mujer, elemento atmosférico», *La Gaceta Literaria*, 61 (1929).

²² Margarita Nelken, carta manuscrita a José Ortega y Gasset conservada en el archivo de la Fundación José Ortega y Gasset - Gregorio Marañón.

²³ Isabel Oyarzábal de Palencia, *He de tener libertad*, Madrid, Horas y horas, 2010. Original publicado en inglés en 1940: *I Must Have Liberty*, Londres, Longman, Green and Co.

[...] los tiempos cambian en nuestro país. Las otoñales apercibimos la diferencia y celebramos jubilosamente que nuestras hijas participen ya activamente en la vida con propia y consciente responsabilidad²⁴.

Sus trayectorias favorecieron la toma de conciencia y la asunción del derecho a la vocación intelectual entre la generación siguiente, como se desprende de los testimonios epistolares y autobiográficos. Los comedidos tanteos de las novecentistas abrieron caminos para la generación vanguardista. Las mujeres de los años veinte tuvieron, como ejemplo y apoyo, a estas irremplazables precursoras que iniciaron el camino de la participación cultural femenina. Las poetas Ernestina de Champourcin y Carmen Conde encontraron en Zenobia Camprubí un apoyo y una guía de comportamiento, así como una mediadora con Juan Ramón Jiménez. La también poeta Concha Méndez era asidua del Lyceum Club, donde aprendía rebeliones y libertades en compañía de su gran amiga la pintora Maruja Mallo y donde asistió a las primeras lecturas poéticas y conferencias de los poetas del 27, de los que sería compañera. María de Maeztu era la maestra reverenciada por las residentes, que la rememoraban décadas después, como su discípula y amiga Carmen Castilla. María Teresa León, que se declaraba fascinada por su tía María Goyri y por la libertad de su prima Jimena Menéndez-Pidal, las evoca así en sus memorias:

Dentro de mi juventud se han quedado algunos nombres de mujer: María de Maeztu, María Goyri, María Martínez Sierra, María Baeza, Zenobia Camprubí... y hasta una delgadísima pavesa inteligente, sentada en su salón: Doña Blanca de los Ríos²⁵.

²⁴ María Luisa Navarro Margati, «La mujer, elemento atmosférico», *op. cit.* (nota 21).

²⁵ María Teresa León, *Memoria de la melancolía*, Buenos Aires, Losada, 1970.

Mujeres vanguardistas y del 27 (1915-1930)²⁶

Durante los años veinte sobresale en la literatura española la generación del 27, pero junto a ella surgen tendencias y movimientos que resultan enormemente interesantes para entender el momento. En la narrativa, además de la pervivencia de las tendencias novecentistas, se afianza, al calor de la teoría estética orteguiana, la narrativa de vanguardia, alentada por el auge editorial, que incluye no solo prensa generalista y especializada sino infinidad de colecciones de novela corta, asequible y popular, donde publicaron también las escritoras novecentistas y las jóvenes de la vanguardia. Durante muchos años olvidadas, exploran la poesía, la narrativa y el ensayo un grupo de mujeres, discípulas de Ortega y compañeras cercanas de la generación del 27 (por amistad, por matrimonio...), ansiosas por participar en la vida cultural.

La primera oleada vanguardista, el ultraísmo, ofrece escasa participación a las mujeres, inspirado como estaba por el futurismo antifemenino. En su nómina solo se cuentan Lucía Sánchez Saornil, que firmaba con seudónimo masculino, y la ilustradora Norah Borges. En la segunda oleada, la narrativa deshumanizada (cuya fecha institucional, 1925, coincide con *La deshumanización del arte* de Ortega y Gasset) y la poesía del 27 se integran desde el naciente entramado educativo, aupadas por la vocación y por sus precursoras novecentistas, así como por un plano de mayor igualdad con sus compañeros de generación.

Las mujeres de la generación vanguardista tuvieron, en gran parte, mayores oportunidades de participar en un recién inaugurado espacio universita-

²⁶ Breve nómina de escritoras, intelectuales y artistas citadas:

- Lucía Sánchez Saornil [*Luciano de San Saor*] (1895-1970): poeta ultraísta, periodista y anarquista.
- Carmen Castilla Polo (1895-2013): residente y pensionada de la Junta de Ampliación de Estudios y maestra.
- Rosa Chacel (1898-1994): escritora y ensayista.
- Concha Méndez (1898-1986): poeta y escritora.
- Norah Borges (1901-1998): pintora, grabadora, ilustradora de *Ultra* y diseñadora.
- Maruja Mallo (1902-1995): pintora y escritora.
- Josefina Carabias (1902-1978): escritora, periodista y feminista.
- María Teresa León (1903-1988): escritora.
- María Zambrano (1904-1991): filósofa y ensayista.
- Ernestina de Champourcin (1905-1999): poeta y escritora.
- Carmen Conde (1907-1997): poeta, escritora y académica.
- Josefina de la Torre (1907-2002): poeta, narradora y actriz.
- Rosa Alonso (1914-1992): crítica literaria, ensayista, investigadora y docente.

rio. Se hicieron eco del aumento de las estudiantes universitarias medios como *Estampa* o *ABC*, donde Blanca de los Ríos, en 1926, señala como algo notorio que ya estudian en la universidad un millar de mujeres, frente a las escasas 36 de 1914²⁷.

En la Residencia de Señoritas colaboraban profesoras norteamericanas, «mujeres independientes, activas, enérgicas, e incluso deportistas, en muchos casos cultas y refinadas, siempre modernas, que gozaban además de una sólida preparación intelectual y profesional», dice Isabel Pérez-Villanueva²⁸. La residente y futura maestra Carmen Castilla escribió un interesante diario de su estancia en Smith College (1921-1922), donde reconoce el papel que la Residencia desempeñó en su generación:

Tuvimos la suerte de asistir a conferencias de personas de prestigio en filosofía, medicina, arte, ciencias. Acudíamos a conciertos, exposiciones, bibliotecas (la nuestra, poco a poco, se enriquecía). Sabíamos jugar al aire libre y hacer deporte, organizar viajes. No se descuidaron nunca los idiomas que nos valieron para más tarde conocer países²⁹.

A pesar de todo, deben enfrentarse al escepticismo de sus compañeros de generación, a la pervivencia del discurso excluyente y al desinterés futuro por su obra. Ernestina de Champourcin, en una entrevista de 1990, recuerda que sus compañeros de generación no las reconocían «porque no les daba la gana». Concha Méndez en sus memorias se muestra cansada de ser recordada como la «compañera de», como la portavoz en el exilio de un grupo de escritores, no como parte de la generación del 27. No es preciso insistir en la omisión de sus nombres en la *Antología de la poesía española* (1934) de Gerardo Diego, donde solo aparece algún poema de Josefina de la Torre y Ernestina de Champourcin, reticencia que no pasó desapercibida a sus contemporáneas. Rosa Chacel, en un combativo ensayo de *Revista de Occidente* afirma:

²⁷ Ver Blanca de los Ríos, «Las mujeres españolas en 1926», *ABC*, 2 de enero de 1927.

²⁸ Isabel Pérez-Villanueva, *La residencia de estudiantes. Grupo universitario y de señoritas, Madrid 1910-1936*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1990.

²⁹ Carmen Castilla, *Diario de viaje. Un año en Smith College, 1921-1922*, Valencia, Universitat de València, 2012.

[...] suelen desestimarse, por «femeninas», las producciones insuficientes en las más varias esferas y ponderarse, por «varoniles», los hechos o creaciones notables de algunas mujeres³⁰.

Su esfuerzo por normalizar la participación femenina en la cultura cobra todo el sentido cuando, además de su obra, leemos memorias y cartas, en las que se forjan redes de amistad y cooperación intelectual; parejas intelectuales cuya amistad duradera llegará a la posguerra y cuyas cartas dibujan cómo se percibían, a menudo interiorizando el menosprecio, cuáles fueron sus influencias y los obstáculos que el entramado de la cultura y de la diferencia entre los sexos les ponían en su camino a la expresión artística.

En las cartas entre Ernestina de Champourcin y Carmen Conde, las señoritas, una madrileña y la otra de provincias, sorprenden por su fuerte convicción de dedicarse a la literatura a pesar de sus inseguridades. Desde una alejada Cartagena, Conde le pide a su amiga que le cuente «esas extraordinarias cosas de las chicas que tratas» en Madrid. Champourcin contesta que Concha Méndez «hace vida de escritor-hombre» y es «demasiado dinámica y poco subjetiva» para ser poeta; que Rafael Alberti y Maruja Mallo, pareja por aquel entonces, estaban «empezando a ponerse tontos» desde que «Ortega les dio un té»; que Rosa Chacel le parece muy rara porque se retiró de un recital en el Lyceum Club... Ambas hablan con cierta sorna de «los señores poetas» y de «los intelectuales a todo plan» cuando se refieren a los escritores reconocidos y a su mentor Juan Ramón Jiménez³¹.

Concha Méndez, cuya pudiente y conservadora familia no entiende ni aprueba el más mínimo interés intelectual, recuerda la importante influencia de su amiga Maruja Mallo:

Íbamos muy bien vestidas, pero sin sombrero, a caminar por el Paseo de la Castellana. De haber llevado sombrero, decía Maruja, hubiese sido en un globo de gas: el globo

³⁰ Rosa Chacel, «Esquema de los problemas prácticos y actuales del amor», *Revista de Occidente*, XXXI/92 (1931).

³¹ Ver Rosa Fernández Urtasun (ed.), *Ernestina de Champourcin y Carmen Conde, Epistolario (1927-1995)*, Madrid, Castalia, 2007.

atadito a la muñeca con el sombrero puesto. [...] El caso es que el *sinsombrerismo* despertaba murmullos en la ciudad³².

María Zambrano y Rosa Chacel son quizá las más reflexivas entre las escritoras del momento, las que más a disgusto se sienten con su orteguiana circunstancia —a pesar de su declarada reverencia al maestro— y las que sin embargo más firme convicción mantienen en su vocación intelectual. Chacel se sentía «perfectamente desgraciada» cuando visitaba el círculo de *Revista de Occidente* mal arreglada y con pocos medios³³; Zambrano le escribe a su novio Gregorio del Campo que «merecería ser hermosa, debería serlo»³⁴; en palabras de Champourcin, el «pasteleo de lo social», la ruindad social, el peso de la domesticidad idealizada, de lo apropiado al mundo de la señorita, aun rechazándolo supone un penoso lastre para las jóvenes escritoras. Lamentablemente, tampoco sus estrechas relaciones con sus compañeros de generación fueron de gran ayuda: Antonio Oliver destruye muchos poemas de su novia Carmen Conde, cosa que indigna a su amiga Ernestina; Luis Buñuel no dejó que Concha Méndez escriba durante sus años de noviazgo; María Teresa León asume ella misma ser «la cola del cometa», tras Rafael Alberti; Concha Méndez y Manuel Altolaguirre editan e imprimen juntos la revista *Héroe*, pero a Concha, durante el exilio, le preguntaban por sus recuerdos de los escritores del 27, nunca por su propia obra.

Más de cincuenta años después, Rosa Alonso da cuenta de la intensidad del debate y del malestar generado entre las mujeres que luchaban por su vocación intelectual en los años veinte, refiriéndose a las mujeres «atmosféricas» del pensamiento orteguiano: «Ortega tenía un concepto particular de la mujer, “elemento atmosférico”, como era de esperar en su tiempo, escasamente feminista»; y califica su trato hacia ellas de «paternalismo de varón hispano»³⁵.

Aunque el olvido de su historia y de su obra se vaya corrigiendo, como así ha sido en los últimos años, es de justicia reconocer y celebrar que fueron esas mujeres las que abrieron caminos que todavía hoy se transitan.

³² Ver Paloma Ulacia Altolaguirre, *Concha Méndez. Memorias habladas, memorias armadas*, op. cit. (nota 2).

³³ Shirley Mangini, «Entrevista con Rosa Chacel», *Ínsula*, 492 (1987).

³⁴ Ver María Fernanda Santiago Bolaños (ed.), *María Zambrano. Cartas inéditas (a Gregorio del Campo)*, Orense, Linteo, 2012.

³⁵ Rosa Alonso, «Ortega y Gasset en el recuerdo», *Revista de Occidente*, 24-25 (1983).

SOBRE
RADIO

LA MÚSICA EN
LOS ORÍGENES
DE LA RADIO
ESPAÑOLA
(1924–1936)

ÁNGELES
AFUERA
/
JOAQUÍN
TURINA GÓMEZ

Músico callejero, 1925.
Fotografía de Alfonso
Sánchez Portela (copia
posterior, 1984). Museo
Nacional Centro
de Arte Reina Sofía.
© MCD. Archivos
Estatales (España),
Archivo Alfonso.

→
El conductor del simón
lee el diario, ca. 1920.
Fotografía de Alfonso
Sánchez Portela (copia
posterior, 1984). Museo
Nacional Centro
de Arte Reina Sofía
© MCD. Archivos
Estatales (España),
Archivo Alfonso.





LIBRE

LIBROS A PLAZA

LIBRE

¿Mi primera impresión ante el micrófono? Pensé tan solo en el poderoso medio de difusión artística que el maravilloso invento significa: en la comodidad y sencillez de su poder para hacer llegar a los más modestos hogares las nobles obras de los grandes músicos.

Conrado del Campo

Decir radio es decir música. Son acordes musicales los que acompañaron al invento incipiente, sus primeros ensayos, las pruebas que se difundían y que los primeros «sinhilistas» recogieron en sus receptores caseros. Con más frecuencia que la voz humana llegaron los lejanos sonidos de un aria acompañada de la desesperante fritura de las interferencias. Y en la protohistoria de la radio en España deben incluirse también aquellos discos de gramófono emitidos desde la estación militar de Carabanchel que oía el propio rey Alfonso XIII en palacio. Los hermanos De la Riva, fundadores del Radio Club de España, utilizaron su colección de «pizarras» para sus rudimentarios ensayos desde el número 69 de la calle de Alcalá.

En los albores de la radio en España confluyen dos personalidades extraordinarias que, con visión de futuro y decisiones arriesgadas, darán un gran impulso tanto a la radio como a la música de su tiempo. Los dos son llamativamente jóvenes: Ricardo Urgoiti, director general de Unión Radio, 24 años; y Salvador Bacarisse, director artístico de Unión Radio, 27 años. De su mano, la radio desde sus primeros momentos descubre que la música es uno de los contenidos más baratos y más agradecidos para rellenar tiempo de emisión y aprovechan los dos vehículos que hasta entonces habían servido para dar a conocer las novedades musicales: las transcripciones para piano (a dos o cuatro manos) y el sexteto de café.

Ópera cada día

El 8 de junio de 1924 el Teatro Real se engalanó para los reyes de España y de Italia en una función de gala. Antonio Castilla, pionero de la industria radiofónica madrileña, intentó emitir la función, de tapadillo, desde la platea. Pero, descubierto, la Compañía Urbana de Teléfonos le prohibió continuar, retirándole «las baterías y demás accesorios»¹. Los empresarios de teatro tenían la percepción de la radio más como una amenaza que como un altavoz publicitario. Las gestiones fueron largas, poco productivas, y tan solo Radio Ibérica obtuvo aislados permisos para retransmitir en 1924 algunos conciertos.

¹ Ver *La Voz*, 9 de junio de 1924, p. 6.

Miguel Fleta se había negado siempre a actuar para Radio Ibérica, pero se le pudo escuchar en Unión Radio el 26 de diciembre de 1925 en un festival benéfico en el Teatro de la Zarzuela. Además, la nueva emisora logró permisos para retransmitir el final de la temporada del Apolo, en febrero de 1926, con Fleta, Ofelia Nieto, Juan Rosich y Aníbal Vela. Dirigieron Julio Francés y Ricardo Villa, ambos vinculados a Unión Radio: Francés formaba parte del Sexteto de la Estación y Villa era el director de la Banda Municipal de Madrid, cuyos conciertos emitía en exclusiva la emisora. Unión Radio contrató desde su primer día de antena a un pequeño grupo de cantantes para interpretar ópera, en reducción de canto y piano, en sus pequeños estudios, equipados con un solo micrófono.

El 20 de junio de 1925, primer día de programación «ordinaria», Cris-sena Galatti cantó la Susanna de *Las bodas de Fígaro*. El 22 de junio se emitió la primera selección de una sola ópera: *Carmen* de Bizet, con Graziella Vergara. Y en días sucesivos selecciones de *La Bohème*, *Rigoletto*, *Madama Butterfly* y *Lucia de Lammermoor*. Los nombres de los cantantes llevaban la coletilla «del Teatro Real» para distinguirlos de los aficionados que habían actuado en la competencia, Radio Ibérica. En ocasiones se sumaban grandes intérpretes como Ángeles Ottein, Juan Rosich o Miguel Fleta, que cantó nuevamente en marzo de 1926.

Como ejercicio propagandístico —o quizá a petición del propio tenor, que echaba en falta los aplausos²—, Unión Radio sacó altavoces a la fachada del Edificio Madrid-París, como ya lo hiciera en la inauguración de la emisora, e instaló receptores de radio en centros benéficos. El maestro Guerrero le acompañó al piano junto a José María Franco, del Sexteto Unión Radio. Al finalizar, Fleta salió al balcón para saludar al público concentrado en las aceras. En septiembre de 1925 se dio la primera ópera completa, *El secreto de Susana*, de Wolf-Ferrari, elegida probablemente por su sencillez, con un acto único y dos intérpretes. Hasta la temporada 1929-1930 no se ofrecieron óperas completas de mayor envergadura: *Carmen* y *El ocaso de los dioses*. No se cita a los intérpretes; seguro que se trataba de discos.

El musicólogo Julio Arce calcula en quinientos programas y sesenta títulos operísticos diferentes los que ofreció Unión Radio a lo largo de su historia en retransmisiones o en selecciones³. Se optó por satisfacer el gusto más popular, con las obras más conocidas, que sonaron una y otra vez, como si de una emisora «de fórmula» se tratase. Pero la constante presencia de músicos y compositores de vanguardia entre sus colaboradores hizo que la emisora se arriesgase más: *La tragedia de doña Ajada* de Salvador Bacarisse, calificado como «poema bufo siniestro para canto, recitación, linterna mágica y orquesta»; *El loro* de Gustavo Pittaluga; y la más conocida *Fantochines*, con música de Conrado del Campo y libreto de Tomás Borrás, en 1927.

Años después, en 1936, un acuerdo con el Teatro Calderón y la asociación profesional Artistas Líricos Asociados permitió que pudieran retransmitirse *Madama Butterfly*, *La Bohème*, *El barbero de Sevilla* y *Carmen*, con Ángeles Ottein, Matilde Revenga, Manuel Gas y Miguel Fleta como solistas. Este acuerdo incluyó también algunas zarzuelas, incrementando así la oferta musical de la emisora. En Madrid había reticencias a ofrecer ópera por la radio pero en Barcelona eran ya habituales las emisiones desde el Teatro del Liceo. La incorporación de Radio Barcelona a Unión Radio permitió a los aficionados madrileños escuchar sus programaciones, de una alta calidad. El 16 de noviembre de 1926 se realizó la primera retransmisión conjunta, con Miguel Fleta como el duque de Mantua en *Rigoletto*. A partir de entonces serían habituales las conexiones con el Liceo; las representaciones se podían escuchar, vía Radio Barcelona, con el patrocinio de la Unión de Radioyentes. Hay que destacar los históricos conciertos de Pau Casals, los recitales del tenor Tito Schipa o las actuaciones de los Ballets Rusos de Diáguilev. Sin embargo, la Sociedad General de Autores no permitió la transmisión de funciones completas, por lo que se anunció que solo se emitiría una parte.

Las retransmisiones parciales de las óperas del Liceo fueron una constante en la radio madrileña hasta la Guerra Civil y la consolidación de Unión Radio como cadena permitió que se beneficiaran de ellas otras emisoras del grupo. Los avances técnicos y la vinculación de Unión Radio a la Unión Internacional de Radiodifusión propiciaron además los intercambios internacionales.

² Ver José Luis Temes, *El siglo de la zarzuela, 1850-1950*, Madrid, Siruela, 2014, p. 379.

³ Ver Julio Arce, *Música y radiodifusión: los primeros años (1923-1936)*, Madrid, ICCMU, 2008, p. 247.

Óperas del Liceo —*El Zar Saltán* y *Boris Godunov*— se retransmitieron por línea microfónica «desde Barcelona a Madrid, Sevilla, París, Toulouse y demás estaciones radiodifusoras de Francia»⁴. Como contrapartida, los oyentes de Unión Radio pudieron escuchar ópera desde La Scala de Milán, el Teatro Comunale de Florencia o Leipzig.

Para aportar novedades a su programación y descubrir nuevos talentos, Unión Radio convocó concursos para intérpretes, compositores y libretistas. Más de sesenta partituras optaron a la modalidad de sinfónico, siendo el primer premio para Julián Bautista por su *Obertura para una ópera grotesca*. Las trece obras presentadas para zarzuela no pasaron la selección. En esa misma línea, en la temporada 1933-1934 se crearon los Premios Unión Radio para cantantes, pianistas y violinistas. Las actuaciones se dieron por antena pero el concurso de canto quedó desierto. En la siguiente temporada actuaron en directo para ser votados por la audiencia. Fueron premiados el violinista Eduardo Sánchez Asián y la pianista Isabel Colín, que ganó a otro joven de 21 años que quedó segundo, llamado Ataúlfo Argenta. Con buen criterio, Unión Radio le fichó para dar conciertos de cámara.

Es destacable también la utilización que se hizo de la revista *Ondas*, con amplias explicaciones de la programación del crítico musical de *El Sol* y *La Voz*, Juan del Brezo, seudónimo de Juan José Mantecón, que se publicaban con las ilustraciones de Augusto Fernández.

Y, los sábados, zarzuela

En 1925, con la zarzuela en declive, la administración planteó por primera vez su protección como género propio y creó la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos, de la que Unión Radio fue un buen aliado⁵. La zarzuela estuvo presente desde el principio, tanto en el variado repertorio de la Orquesta Artys en el espacio «Sobremesa» como en las intervenciones de cantantes invitados al espacio nocturno, acompañados por el Sexteto. La música de Amadeo Vives sonó en la inauguración de la emisora y, desde ese momento,

⁴ *Ondas*, 29 de junio de 1929, p. 5.

⁵ Ver José Luis Temes, *El siglo de la zarzuela, 1850-1950*, op. cit. (nota 2), p. 79.

la lista de intervenciones se hace interminable; todos cantaban romanzas de zarzuela, propicias para el lucimiento de los intérpretes y adecuadas para el rudimentario y unidireccional micrófono de radio.

La primera selección de una sola zarzuela corresponde al 11 de octubre de 1925, víspera del Día del Pilar, entonces llamado Día de la Raza, donde se homenajeó a Zaragoza programando *Gigantes y cabezudos*, de Fernández Caballero. Al igual que en el caso de la ópera, en ese momento era complicado emitir una zarzuela completa, incluso disponiendo de medios, pues Unión Radio no tenía concedido tiempo de emisión suficiente para obras de larga duración. Un segundo hito fue la retransmisión, desde el Teatro Novedades, de *La sombra del Pilar* del maestro Guerrero en octubre de 1925. Fue polémica la presencia de un micrófono en el escenario y, dada la prohibición oficial de salirse de su horario asignado, la emisora tuvo que desconectar antes del final. Poco después, el 11 de noviembre, se anunció la zarzuela *La pescadora de Ubiarco* desde el Teatro del Cisne, aunque *La Voz* informó de que solo se daría un número⁶.

Bastaron aquellas dos retransmisiones para soliviantar a la SGAE, hasta entonces tolerante, que prohibió la emisión de obras teatrales desde las cinco y media de la tarde hasta las doce de la noche. Las emisoras eliminaron las romanzas y preludios de zarzuela pero, aun así, Unión Radio fue multada por radiar obras de Pablo Luna. Solo cuando Ricardo Urgoiti llegó a un acuerdo con la SGAE se pudo programar «género chico». Y se hizo a lo grande, con un día dedicado íntegramente a Ruperto Chapí.

Unión Radio optó entonces por la zarzuela desde su estudio, bien en directo, bien con discos. La primera obra gramofónica completa —editada lujosamente por Odeón— radiada sin interrupción alguna fue *La verbena de la Paloma*: «Su audición fue tan limpia, tan clara, tan perfecta, que de no saber que se trataba de discos se hubiera tomado por una transmisión directa»⁷. Para la música en vivo los gastos eran entre 600 y 800 pesetas los cantantes, 300 pesetas el coro, 300 la orquesta y 150 pesetas para la SGAE, amén de

⁶ Ver *La Voz*, 10 de noviembre de 1925, p. 6.

⁷ El coleccionista e investigador Carlos Martín Ballester estima que la versión emitida fue la *Verberna de la Paloma* interpretada por Cora Raga y Emilio Vendrell y grabada por Odeón en ocho discos de pizarra. Su lujosa edición en estuche rojo, con abundantes fotografías y textos, fue de las más vendidas de la época.

otros pagos menores. El cuadro lírico de Unión Radio siguió fiel a la cita de los sábados, normalmente dirigido por José María Franco, con el acompañamiento de la Orquesta de la Estación: grandes títulos como *El caserío*, *Bohemios* o *Agua, azucarillos y aguardiente*, pero también las menos conocidas *El milagro de la Virgen de Chapí* o *El monaguillo* de Marqués.

Regularizadas ya las relaciones comerciales entre las emisoras de radio, los empresarios de teatro y la Sociedad de Autores —y gracias a la vocación de difusión cultural de la Segunda República—, Unión Radio firmó un acuerdo con la Junta Nacional de Música en 1932 para retransmitir desde el Teatro Calderón, con las voces de Matilde Vázquez, Hipólito Lázaro, Mercedes Capsir, María Espinel, Miguel Fleta, Pepe Romeu e incluso Carlos del Pozo, locutor de radio muy popular por sus actuaciones como tenor, que intervino en *El barbero de Sevilla* y estuvo, como dijo *Ahora*, «deliciosamente cómico»⁸. El último ciclo de zarzuela antes de la guerra fue «Los maestros de la zarzuela», emitido entre enero y marzo de 1936, dedicado a Chueca, Fernández Caballero, Luna, Moreno Torroba, Guridi y Sorozábal.

Después, solo el Sexteto fue fiel al género chico. La última obra registrada fue *La viejecita* de Caballero, en la calurosa tarde del 17 de julio de 1936.

Música de cámara

La presencia de la música clásica, constante en Unión Radio, tuvo su máximo protagonista en los llamados Sexteto de la Estación y Quinteto de la Estación, que a veces se ampliaban para formar la Orquesta de la Estación. Resulta imposible sistematizar la intervención de estas tres formaciones en antena, dado que en los primeros años de la emisora cubrían todas las necesidades musicales, exceptuando los espacios de música ligera del mediodía y la sobremesa, que capitalizaron la Orquesta Berki y luego la Orquesta Artys.

La relación de sus miembros con la radio y particularmente con el director artístico, Salvador Bacarisse, fue de amistad y colaboración. Para Conrado del Campo, Julio Francés, Juan Ruiz Casaux y José María Franco, Unión

Radio fue su casa. No solo participaron en su inauguración, el 17 de junio de 1925, sino que fueron contratados tres meses antes para ir ensayando repertorio. Luego se unió a ellos el violín de José Outumuro. José María Franco relataba así su primera experiencia radiofónica:

Una emoción muy intensa, pues al pensar que tantísimas personas podían oírme, la tranquilidad de encontrarme solo en el estudio desapareció al abrir el conmutador el *speaker*. Me parecía sentir un sínfin de ojos fijos en mí y se me hizo más difícil acercarme a aquel público imaginado que a cualquier público real.

En las emisiones de «Música de cámara» predominaban las obras del romanticismo europeo, los *lieder* y las piezas para piano, pero también algunas novedades musicales de la joven vanguardia madrileña. La presencia de Salvador Bacarisse facilitó que jóvenes como los hermanos Halffter, Gustavo Pittaluga o Rosa García Ascot pudieran estrenar sus obras y hacerse un hueco en los conciertos. El propio Bacarisse dio a conocer así sus *Dos poemas para canto y orquesta* o las *Ilustraciones sinfónicas para un retablo espiritual*. Hay que recordar sus edades: Bacarisse, 27 años; los hermanos Halffter, 20 y 25; Pittaluga, 19; y García Ascot, 23.

En su libro *Música y radiodifusión. Los primeros años*, Julio Arce afirma que Unión Radio se constituyó como un poderoso medio de difusión e información musical que sirvió de expresión a una nueva generación de compositores y solistas. «La historiografía reciente», señala Arce, «no ha sido justa con la labor de la emisora, no por juzgarla negativamente, sino por ignorar su contribución. Unas pocas líneas y algunas citas que figuran en algunos estudios sobre la música de aquella época no son suficientes para analizar su trascendencia en la vida musical de este país»⁹.

Bacarisse, Del Campo o los músicos del Grupo de los Ocho se apoyaron en la radiodifusión no solo en su propio interés sino para renovar las tendencias más conservadoras y acercar las vanguardias al público general. Enumeramos algunos ejemplos:

⁸ *Ahora*, 11 de noviembre de 1932, p. 19.

⁹ Julio Arce, *Música y radiodifusión. Los primeros años (1923-1936)*, Madrid, ICCMU, Colección Música Hispana Textos, 2008, p. 99.

- Recital de Margarita Halffter —pianista y hermana de Rodolfo y Ernesto— y el Sexteto de la Estación en 1929, con música de sus hermanos, Scarlatti y Falla.
- Ciclo de conferencias-concierto entre 1930 y 1931 dedicado a Falla, Turina, Esplá y Conrado del Campo. El musicólogo Adolfo Salazar fue el encargado de las charlas y la Orquesta de la Estación —junto al violinista Ignacio Tomé y la soprano Crissena Galatti— de ilustrarlas musicalmente. Joaquín Turina estuvo presente en la que se le dedicó.
- Concursos para jóvenes solistas con algunos prometedores músicos que luego se consagrarían: Andrés Segovia, Ataúlfo Argenta, Enrique Iniesta, María Teresa Estremera, Julián Bautista y Josefina Toharia.
- Presencia de grandes solistas en el estudio, como Nicanor Zabaleta (tanto en solitario como formando parte del Trío de Cámara, junto al violoncelista Santos Gandía y al flautista Manuel Garijo), Regino Sainz de la Maza, José Cubiles o Ángeles Ottein. También estuvieron presentes artistas internacionales como Igor Stravinski, que visitó Unión Radio para escuchar tocar el piano a su hijo Sulima.
- Retransmisión de ciclos de conciertos de la Residencia de Estudiantes en febrero de 1936, con solistas jóvenes como el pianista Leopoldo Querol.
- Conciertos de música antigua con instrumentos de época, como el emitido el 19 de marzo de 1936 para quintón, viola da gamba y cémbalo por Enrique Iniesta, Juan Ruiz Casaux y Enrique Aroca.
- Inclusión en el repertorio del Sexteto de la Estación de autores como Darius Milhaud o George Gershwin, del que *Ondas* anunciaba: «En nuestro concierto del próximo jueves se escuchará una obra raras veces oída y que se debe a uno de los compositores jóvenes más notables en la actualidad de Estados Unidos: Jorge Gershwing [sic]»¹⁰.

¹⁰ *Ondas*, 27 de junio de 1936, p. 38.

Las crecientes carreras profesionales de los miembros del Sexteto obligaron a Salvador Bacarisse a sustituirlo. Así, en octubre de 1931 comenzaba a actuar un nuevo grupo bajo la dirección de Rafael Martínez, violín, concertino de la Orquesta Filarmónica de Madrid y fundador del Cuarteto Rafael. El nuevo sexteto continuó siendo la formación comodín de la emisora, con intervenciones a todas horas: sobremesa, tarde, noche, conciertos y acompañamiento de solistas invitados. Estos músicos incansables tocaban diariamente. Su última actuación conocida se produjo el 17 de julio de 1936.

Los grandes conciertos

La actuación de la Orquesta Filarmónica desde el Teatro del Centro en 1925 es el precedente en lo que respecta a los grandes conciertos. Luego, en 1928, Unión Radio dio un salto cualitativo con los «Conciertos Metal», llamados así por el patrocinio de la casa Metal, nombre comercial de la Compañía General Española de Electricidad. La emisora quería dar eco publicitario a sus mejoras técnicas —aumento de la potencia a 12 kilovatios— y a la ampliación de su orquesta, contratando a profesores de la Sinfónica de Madrid.

El Teatro Alkazar acogió los conciertos: setenta y cinco profesores, bajo la batuta de José María Franco, con un repertorio de lo más clásico. Se conectaron todas las emisoras de la cadena: Radio Barcelona, Radio Sevilla, Radio Salamanca y Radio San Sebastián. Los precios oscilaban entre las 25 pesetas por un palco y una peseta por la butaca. Los socios de la Unión de Radioyentes tuvieron facilidades y descuentos; eso sí, «estando al corriente de sus cuotas». La relación entre el Teatro Alkazar y Unión Radio era estrecha: se retransmitían prácticamente a diario las actuaciones de la Orquesta Palermo, en lo que se anunciaba como «*dancing* aristocrático». En el primer concierto el público se quedó en casa. Hubo más espectadores en los dos restantes, pero no se cubrieron las ochocientas localidades. Los Conciertos Metal fueron precursores del *brand content*: el patrocinador puso su propio nombre al programa.

Animada por esta primera iniciativa, Unión Radio contrató a la Orquesta Lassalle, la Sinfónica de Madrid y la Orquesta Clásica de Saco del Valle, que acudieron a la sede de la radio. Las imágenes muestran a músicos abarrotando

el estudio con atriles e instrumentos, en lo que supuso todo un reto para los técnicos de sonido. El «público» estaba formado por los críticos de los periódicos reunidos en el estudio pequeño de Unión Radio: Joaquín Turina, de *El Debate*; Julio Gómez, de *El Liberal*; José Pons, de *El Heraldo de Madrid*; Adolfo Salazar, de *El Sol*; y Mateo Hernández Barroso, de *La Libertad*.

Los conciertos tuvieron que espaciarse por el dispendio que suponían, pero los «Jóvenes compositores en el estudio de Unión Radio» dieron a conocer sus obras. La primera, María de Pablos, segoviana, notable violinista con 26 años y presentada como algo excepcional por su sexo. Siguieron el violinista Jesús Fernández y el Trío Renacimiento. También se creó el apartado «Los grandes artistas españoles en los estudios de Unión Radio», por el que pasaron Regino Sainz de la Maza, Nicanor Zabaleta y la Sociedad Coral de Bilbao, dirigida por Guridi. La acumulación de grandes nombres evidencia el poder de convocatoria de la emisora, por supuesto, pero también la importancia que se concedía ya a su labor educativa y difusora.

A partir de 1930, Unión Radio firma contratos con todas las orquestas de Madrid. La primera, la Sinfónica, con tres directores diferentes: Ernesto Halffter —con obras de Falla, los dos Halffter, Pittaluga y Bacarisse—, Désiré Defauw —Beethoven, Strauss, Franck, Debussy y Wagner— y Hans Weissembach, que en dos conciertos alternó a Beethoven, Strauss, Chaikovsky, Wagner y Stravinski con Fernando Remacha y Óscar Esplá. En esa misma línea, en 1931 la Orquesta Clásica del maestro Saco del Valle dio un concierto centrado en el Grupo de los Ocho: Julián Bautista, Rosa García Ascot, Rodolfo y Ernesto Halffter, Fernando Remacha, Gustavo Pittaluga, Juan José Mantecón y el propio Bacarisse. Pittaluga presentó las composiciones con una conferencia en la Residencia de Estudiantes.

Otro hito lo marca la petición de la Unión Internacional de Radiodifusión para transmitir un concierto español a las emisoras europeas: la Orquesta de Unión Radio, dirigida por Pérez Casas, con la pianista Rosa García Ascot y la soprano Laura Nieto, interpretó *Orgía* de Turina, *Noches en los jardines de España* de Falla, *Nochebuena del diablo* de Esplá, sobre texto de Alberti, *Música sinfónica* de Bacarisse y *La Revoltosa* de Chapí. Retransmitido por línea telefónica, las distintas emisoras europeas lo difundieron por sus respectivos territorios; al ser una cuestión de prestigio, Unión Radio no repitió

el enojoso proceso de venta de entradas a los radioyentes, sino que les regaló el concierto.

En 1933, la Sinfónica, dirigida por Enrique Fernández Arbós, estrenó *Obertura para una ópera grotesca* de Julián Bautista y *Obertura concertante para piano y orquesta* de Rodolfo Halffter, primer y segundo premio del concurso organizado por Unión Radio. Las emisoras de Unión Radio se beneficiaron de estas actuaciones, conectando con Madrid, y también colaboraron con sus propias producciones, como Radio San Sebastián, que entre 1933 y 1935 ofreció los conciertos de la Orquesta Sinfónica de San Sebastián y el Orfeón Donostiarra, con los maestros Larrocha y Gorostidi.

No hay que olvidar las retransmisiones de conciertos desde emisoras extranjeras. Como miembro de la Unión Internacional de Radiodifusión de Ginebra, Unión Radio intercambiaba contenidos. Eran producciones muy costosas, pero altamente rentables publicitariamente, concebidas para mostrar las tendencias musicales de cada país participante. El 2 de junio de 1934 Unión Radio ofreció su primer «Concierto Europeo» combinando consagrados y vanguardistas: *Sinfonía sevillana* de Turina, *El retablo de maese Pedro* de Falla, *Don Quijote velando las armas* de Esplá, *Sonatina* de Ernesto Halffter y *Corrida de feria* de Bacarisse. Unión Radio arriesgó; no así sus colegas europeos, que apostaron por lo seguro.

En 1935, Unión Radio estableció un acuerdo para radiar los conciertos de la Orquesta Sinfónica de la BBC, dirigidos por Sir Henry Wood. La última temporada antes de la guerra se escuchó a la Filarmónica de Madrid, con Pérez Casas y Hermann Scherchen, y volvieron los conciertos europeos: Leipzig, París, Praga y Bucarest. También los festivales de la Sociedad Internacional para la Música Contemporánea desde el Palau de la Música de Barcelona.

La labor de Unión Radio en pro de la música sinfónica queda reflejada en todo lo anterior. Desde sus inicios hasta el comienzo de la guerra llevó a sus oyentes la intensa actividad musical que se vivía en el Madrid de los años veinte y treinta, estableció un interesante *quid pro quo* al promocionar las grandes formaciones musicales madrileñas, de las que también se valió para enriquecer sus programaciones, y no se conformó con ofrecer al gran público la música de gustos generalistas, sino que apostó por impulsar las carreras de compositores y concertistas jóvenes.

Más músicas

El 4 de octubre de 1925, Unión Radio consiguió la exclusiva para retransmitir los conciertos de la Banda Municipal de Madrid, dirigida por el maestro Villa. La satisfacción fue mayor por haber arrebatado a la competencia, Radio Ibérica, su oferta más popular. La Banda Municipal ofrecía dos conciertos semanales, los domingos y los jueves, pero en aquel momento no tenía asignado suficiente tiempo de emisión para ambos. En 1926, ya hegemónica en el espacio radioeléctrico madrileño, Unión Radio instaló una línea fija entre la emisora y el paseo de Rosales para dar los dos. A petición de Radio Barcelona enviaron «estas emisiones de la Banda, para que la estación catalana pueda retransmitirlas a sus oyentes»¹¹. Unión Radio grabó y envió las intervenciones en discos gramofónicos. Radio Sevilla se sumó en agosto de 1929.

Por otra parte, el 27 de junio de 1925, diez días después de inaugurada Unión Radio, se habla por primera vez de un contenido como «música de baile». Durante las primeras semanas la emisora intercala números bailables en espacios como «De todo un poco», «Varietés», o «Pot-Pourri radio», que incluyen humor, actuaciones y música ligera. Lo más interpretado es el tango, el *fox-trot* y el chotis, por la Orquesta Ibarra, The Castillian Orchestra o la Orquesta Berki, para cubrir las mañanas y las sobremesas.

Como última muestra de la amplitud de contenidos durante estos primeros años de emisión está el flamenco, que siempre estuvo representado en Unión Radio. Dos semanas después de su inauguración, en un programa especial dedicado a Andalucía, actúan el guitarrista Ramón Montoya, los cantaores Pavón y Purificación Searle y la bailaora Carmen Vargas. Unión Radio quiso estrenarse en el cante jondo con la mejor oferta, para que no desmereciera respecto a sus otras ofertas musicales: «Un fandanguillo bien cantado y la *Quinta Sinfonía* son compatibles y una cosa no excluye a la otra, sino que, por el contrario, se complementan»¹². Y dio muestras de su eclecticismo —y su visión comercial— promoviendo un concurso de intérpretes, en el que actuaron diecisiete cantaores.

¹¹ *Ondas*, 27 de julio de 1929, p. 25.

¹² *Ondas*, 31 de agosto de 1929, p. 8.

Llegan los discos

La palabra «disco» aparece por primera vez en la programación de Unión Radio el 15 de noviembre de 1926, cuando se anuncian en la sesión de tarde, dentro del programa «Concierto variado», las grabaciones del bajo ruso Chaliapine (*Los remeros del Volga*, *Canto del invitado vikingo* o *Los dos granaderos*) junto a intervenciones de la Orquesta Artys con música de Chapí.

¿Tenía ya entonces una discoteca Unión Radio? Parece que ese día usaron un solo disco de su probable exigua discoteca, pero tres años después ya declaraban 7.000 discos. Los programadores de Unión Radio tuvieron que cambiar de mentalidad. Bacarisse se rindió a la evidencia: programar discos era cómodo y barato. A partir de 1930 hay días, sobre todo en verano, en los que ya no se emite nada de música en directo. Finalmente, en julio de 1931 comienzan a incluirse en las emisiones las «peticiones de los radioyentes», antecedentes de lo que es la radio de hoy en día.

*
**

El resumen final es que entre los años 1925 y 1930 unos veinteañeros con muchas ganas de comerse el mundo tomaron las riendas de un nuevo invento y se aventuraron a hacer cosas entonces insospechadas. Casi todo lo que hoy escuchamos en las emisoras musicales ya lo hicieron antes ellos ¡en los albores de la radio!

SOBRE
PENSAMIENTO

LA MÚSICA:
EL ABISMO DE
LA PALABRA

BORJA
LÓPEZ ARRANZ
/
JESÚS
MORENO SANZ

NOTAS SOBRE
MARÍA
ZAMBRANO
Y EL LÍMITE
DEL SILENCIO





Yo sé un himno gigante y extraño
que anuncia en la noche del alma una aurora,
y estas páginas son de este himno
cadencias que el aire dilata en la sombras.

Gustavo Adolfo Bécquer

←

Conferencia de don
José Ortega y Gasset
en el cine de la Opera,
Madrid, 1931.
Fotografía de Alfonso
Sánchez Portela (copia
posterior, 1984).
Museo Nacional Centro
de Arte Reina Sofía.
© MCD. Archivos
Estatales (España),
Archivo Alfonso.

Pianista con niña,
ca. 1926.
Fotografía de Alfonso
Sánchez Portela (copia
posterior, 1984).
Museo Nacional Centro
de Arte Reina Sofía.
© MCD. Archivos
Estatales (España),
Archivo Alfonso.

I. Los años sonoros

*La música sostiene sobre el abismo a la palabra*¹. Esta es, sin duda, una de las frases más densas y no suficientemente atendidas de María Zambrano; una de las múltiples fórmulas del corazón que, cuales piedras preciosas semienterradas en el latente centro de una montaña, encontramos titilando casi en la penumbra al recorrer su obra. Nos proponemos, en lo que sigue, *circunambular*² esta frase para ir acercándonos tentativamente, en espiral, a los núcleos o centros de la concepción zambraniana de la música.

En este primer epígrafe contextualizaremos, a la luz de la biografía de Zambrano, esos años veinte y treinta del pasado siglo en que, a su propio decir, *todo tenía música*, desde el andar de las gentes en las calles de Madrid hasta el mismísimo metro. Pero, antes de entrar en *esta* música, vale la pena comenzar recordando su participación en las Misiones Pedagógicas de la Segunda República, que a tantos insignes nombres de la intelectualidad y de la cultura española movilizaron para llevar a todo lugar donde fuera posible una pequeña biblioteca, una obra de teatro o una película. Y también, por supuesto, la música; la que acompañaba a las obras que interpretaba el Teatro del Pueblo dirigido por Alejandro Casona o a las películas proyectadas por el Servicio de Cine, como el *Septeto en Mi bemol mayor*, opus 20 de Beethoven, que amenizaba una de las que mayor número de veces se proyectó durante esos años: *Easy Street* [*Charlot en la Calle de la Paz*], de Charlie Chaplin.

Pero la música no sólo³ cumplía el rol de acompañante en las Misiones, sino que el Servicio de Música se encargaba de dejar en algunos pueblos visitados —generalmente al cuidado del maestro de la escuela— un gramófono y una colección de discos cuya selección solía correr a cargo de Óscar Esplá, miembro de la Comisión Central. Las actividades del Servicio eran asimismo

¹ Ver María Zambrano, *De la aurora (Obras completas, vol. IV, tomo 1*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2018, p. 293).

² Usamos la propia expresión de Zambrano, quien, en *Notas a un método* nos dice: «Ya no se trata de ir y venir “discurriendo”. Se trata ahora de dar vueltas [...], de un mirar circular o que tienda a serlo, de un movimiento que aspira a ser de circunambulación». Ver *Obras completas, vol. IV, tomo 2*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2019, p. 89.

³ Mantenemos la tilde del “sólo” en tanto adverbio para evitar ambigüedades, ya que en la obra de Zambrano la diferencia que tal tilde brinda determina el sentido de alguno de sus más importantes pasajes.

programadas por Eduardo Martínez Torner y Pablo de Andrés Cobos; y este último, discípulo del padre de María, Blas Zambrano, acabaría siendo buen amigo de la pensadora, de cuya prolongada relación tenemos testimonio en un amplio epistolario editado con el acertado título *De ley y de corazón*. Y es que serán las leyes del corazón las que Zambrano tratará de descifrar y enunciar durante toda su obra de la mano de su reflexión sobre la música; una *lógica musical del sentir* que irá desarrollando desde sus primeros escritos, como “Ciudad ausente” (*Manantial*, 4-5, 1928), hasta los últimos libros que publicó, destacando a este respecto entre ellos *Notas de un método* (Mondadori, 1989).

En estos esplendorosos años veinte y los primeros treinta, apogeo de la que los historiadores han denominado Edad de Plata, la música jugó un papel fundamental en la vida cultural española, con figuras como Manuel de Falla o los integrantes del llamado Grupo de los Ocho. Y pese a que Zambrano escribió entonces sobre ellos, con artículos como “Falla y su retablo” (*Hoja literaria*, 3, 1933), será en *Delirio y destino: los veinte años de una española* —redactado en 1952— donde traerá a la memoria ese periodo y recordará no sólo el protagonismo de la música humana e instrumental en la vida social española, sino también esa *otra* música casi imperceptible, apenas audible pero que inundaba las calles; esa melodía seguida aun sin quererlo por los viandantes en los paseos vespertinos y que tejía una suerte de *sustrato musical* de la sociedad. Y es que, como dirá poco después en *Persona y democracia*, se podía deletrear la textura política de esa época —y de toda época— atendiendo al movimiento de la gente, a la danza nacida de tal musicalidad: «En el modo de moverse de las multitudes, un observador avisado podría sorprender la situación social de un país. Por el ritmo o la falta de ritmo, por el modo de mover los pies, de dejarse espacio o de aglomerarse»⁴. De ahí que Zambrano advirtiera en los años previos a la guerra civil un cierto tono *giocoso* en el caminar, cual si sonara de fondo un *scherzo* que tintara de jovialidad el ánimo de quien afinara su oído lo suficiente como para escucharlo. Y de ahí también que ese tono cambiara ya entrados los años treinta, tanto en España como en el resto de Europa, con los totalitarismos consolidando un ritmo homogéneo falto de

melodía cuyo máximo exponente Zambrano localizaba en los discursos hitlerianos; en esas marchas maquinales y casi militares de las masas con el brazo en alto; puro ritmo, pura afirmación desencarnada de la voluntad.

Será esta música sobre la que eminentemente reflexionará Zambrano, pues que ella, más que cualquier otra, es la que determina las líneas fundamentales del ánimo de un pueblo y de quienes lo conforman. Y la génesis de esta música hunde sus raíces en la genealogía de lo musical y en su mítico descubridor: Orfeo descendiendo a los infiernos y trayendo en su ascenso de ellos los números, como recuerda Zambrano, en que el pitagórico Filolao decía se escribía la partitura del corazón humano y del alma del mundo.

II. El viaje de Orfeo: los caminos del laberinto

El *diapasón* es el símbolo que de manera más acertada marca la concepción zambraniana de la música; el diapasón y una etimología que, siguiendo el adagio italiano, *se non è vera, è ben trovata*, a saber: *dia-pas-on*, a través de todo el ser. Será una máxima para Zambrano la necesidad de pasar por todo, por todas y cada una de las escalas de lo real *tal como un péndulo*; y no en balde es este el título de uno de sus textos más simbólicos e interesantes que no nos resistimos a citar al completo:

Así, el ser que ha despertado, como un péndulo viviente, ha de sostenerse en movimiento incesante, sostenido por un punto remoto, transformando el desfallecimiento en pausa, y la pausa, en lugar de más honda y obediente oscilación, revelando así su secreto de ser un diapasón del imperceptible fluir musical del interior del tiempo vivo⁵.

Y si el gran islamólogo francés Louis Massignon —considerado por la pensadora como su último maestro— hablaba, en su *Opera minora*, de la ne-

⁴ María Zambrano, *Persona y democracia* (Obras completas, vol. III, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2022, p. 391).

⁵ María Zambrano, “Tal como un péndulo”, en *Algunos lugares de la pintura* (Obras completas, vol. IV, tomo 2, op. cit. [nota 2], p. 325).

cesidad de poner en marcha un movimiento pendular entre la interioridad y el afuera para *salvar las apariencias* de las cosas al mismo tiempo que para acceder al por él denominado *eje invulnerable* del humano, Zambrano también se hará eco del símbolo del péndulo para en él descubrir el secreto del diapasón: el de moverse incesantemente para afinar las notas del tiempo vivo. Y es que las profundidades de ese interior del tiempo vivo son el lugar en que se enraízan para Zambrano los más hondos sentires y anhelos del humano corazón, aquellos que quiere rescatar de la violenta historia occidental; de una historia sacrificial que los ha soterrado y arrancado la voz, dejándolos sumergidos y sin palabra, al albur de las que se han tenido por ciegas y arbitrarias corrientes oceánicas. Y a esas dimensiones condenadas a la subterrneidad las denomina Zambrano, muy órficamente, los infiernos, los íferos de las humanas entrañas; oscuros lugares en que gimen seres a medio nacer, habitantes de los sueños y de las esperanzas, de las montañas y los valles nemorosos de san Juan de la Cruz, o de la gruta del amor en que tradicionalmente se buscaban Tristán e Isolda para poder al fin encontrarse.

Por todo ello Zambrano tomará el descenso de Orfeo a los infiernos como viaje simbólico, como la particular *quête* espiritual en que se rescatan estas realidades soterradas; y tal rescate se hará gracias a las artes que Orfeo descubre en las profundidades: la poesía y la música. Varios y hasta cierto punto *fragmentarios* son los lugares en que Zambrano tematiza esta bajada a los infiernos, pero para no abrumar al lector con un exceso de referencias remitiremos ahora a los dos textos en que con mayor detalle se adentra en la espesura de esta cuestión: “La condenación aristotélica de los pitagóricos”, capítulo central de *El hombre y lo divino*, y “La música”, una serie de textos inéditos de 1955 publicados en la revista *Archipiélago* (59, 2003) editados al cuidado de Jesús Moreno Sanz. En ambos escritos encontramos lo que podemos entender como una fenomenología de la música y de su origen en cuatro pasos o *movimientos* que ahora enunciaremos para acto seguido exponerlos: (i) el delirio de persecución, (ii) el nacimiento de la música, (iii) la oración numeral y (iv) el surgimiento de la música callada y de la soledad sonora.

El delirio de persecución comienza para Zambrano en el momento en que el humano experimenta el primer *alba de la conciencia*, en que despierta encontrándose desvalido en su propia limitación, inmerso en una totalidad

que le sobrepasa y padeciendo el carácter ambiguo, oculto, innominado de aquello que le rodea. Esta indeterminación de lo real —a la que llamaré la dimensión de *lo sagrado*— tan sólo causa terror y una mudez únicamente rota por el clamor del sentirse en la más absoluta de las vulnerabilidades; por un grito dirigido hacia una estancia desconocida de la realidad que la encubre y se encubre a sí misma, que destruye toda forma y todo rostro. Por ello dirá Zambrano que en este estado el humano se siente mirado sin poder ver a quien le mira; perseguido por unos ojos invisibles cuya radiante tiniebla le quema la piel. Pero esto perennemente oscuro, añadiré, no ejerce un acoso perpetuo, ya que en su mismo centro aspira a ser herido por una chispa de luz, por una brizna de claridad que abra un hueco en que el humano pueda *respirar*, proferir su primera y más abismática palabra.

Es el instante en que se sale del asfixiante hermetismo sin poros, de la irreductibilidad de la tragedia al haber apurado hasta su fondo el cáliz de fuego de los infiernos, en definitiva: al *haber pasado por todo*, como decíamos antes. Dos son los ejemplos musicales que, entre los varios que nos brinda Zambrano, representan con mayor precisión el encuentro del respiro tras recorrer una y otra vez cada recodo de las laberínticas e infernales entrañas del padecer humano: *Orfeo ed Euridice* de Christoph Willibald Gluck, con libreto de Raniero di Calzabigi, y el drama musical *Tristan und Isolde* de Richard Wagner, pues que en ambos —siendo el segundo sin duda mucho más trágico que el primero— ese instante de respiro en que se desenlazan los intrincados nudos del infortunado destino se da con el canto; con la palabra sostenida por la música al borde del quebranto.

De un lado, el “Che farò senza Euridice” [Qué haré sin Eurídice], el desgarrado y enteramente desgarrador lamento de Orfeo cuando al mirar atrás no encuentra a su amada pues que la ha perdido y, con ella, todo atisbo de salvación y de esperanza procedentes tanto de un mundo como de un cielo que no responden ya a sus súplicas. De otro, el conocido como *Liebestod* [Muerte de amor] en que la malograda Isolda —y sólo ella— escucha proveniente de la sonrisa dulce y suave, mas ya apagada, de su amado esa melodía que, brillante, la rodea al resonar en su interior para, cual envuelta en las embriagadoras brisas del oleaje y sin saber si aspirarlas, beberlas o sumergirse en ellas, acaba fundiéndose y pereciendo en la ya inmortal muerte de amor⁶.

Orfeo e Isolda nos dan el pie para entrar en el segundo movimiento de la fenomenología zambrana de la música, aquel en que nos abismamos en el propio nacimiento de la música ya presentado. Nos dice Zambrano en un muy sustancioso fragmento del antedicho “La condenación aristotélica de los pitagóricos”: «La música nace cuando el grito se allana, se somete a tiempo y número, y en lugar de irrumpir en el tiempo se adentra en él y alcanza continuidad a través de la discontinuidad de todo lo sensible»⁷. Y a renglón seguido nos habla, como venimos recorriendo, de ese lamento de Orfeo y de los gemidos suspiros de Isolda, concibiéndolos como las notas fundamentales de la voz humana, de la palabra naciente en un balbuceo a medio proferir. Ese *logos* embrionario y sumergido que es rescatado de las simas marinas cuando el grito inicial del delirio persecutorio comienza a cesar, cuando el rayo verde —ese que Zambrano presenció en el litoral cubano junto a la órfica alma afín del poeta José Lezama Lima— calma la marejada embravecida y permite corresponderse, reflejarse a la estrella en la flor suspendida sobre las aguas, recordando la imagen de la propia Zambrano en “La estrella y el loto”.

Y es que este allanarse del grito acontece con el suave deslizarse de la luz en la perenne oscuridad de lo sagrado sobre la que hablábamos antes: cuando, de nuevo al decir de Zambrano, se recorre el infierno de las entrañas *sin ahorrar abismo alguno*, y se hace en él camino, descubriendo entre sus sinuosos vericuetos un sendero que conduce al que Max Scheler llamó —siguiendo la estela de san Agustín, Pascal, Spinoza y Nietzsche— *ordo amoris*; el orden del corazón, las leyes del sentir, las líneas fundamentales del alma humana. Descifrar aun a tientas el propio sentir, previamente a poder siquiera *decirlo*, es el fruto del movimiento del diapasón que todo lo recorre, el vacío que abre un poro en la asfixiante indeterminación dejando entrar la bocanada de aire con que se calma el clamor de la súplica; con que el canto se hace y nace la música.

⁶ No podemos dejar de reproducir el final del drama musical wagneriano por su inconmensurable belleza, en traducción propia —y algo libre— del libreto en alemán: «El rumor brillante que me envuelve / ¿son las ondas de aires suaves? / ¿Son las olas de un dichoso aroma? / Cómo se inflaman, retumbando en derredor... / ¿Debo inspirar? / ¿Debo escuchar? / ¿Debo sorber? ¿Sumergirme? / ¿Fundirme dulce en ese aroma? / En el súbito oleaje, / en el resonante sonido, / en el alma del mundo, / que al todo alienta — / ahogarse, / hundirse, / sin conciencia — / ¡El más alto placer!». En torno a este drama musical y su origen se conserva en la Fundación María Zambrano un enjundioso manuscrito de en torno a 1940: “Sobre el mito de Tristán e Iseo”, M-015.

⁷ María Zambrano, *El hombre y lo divino* (Obras completas, vol. III, op. cit. [nota 4], p. 166).

Esta música hace coincidir, dice Zambrano parafraseando a Spinoza, el orden y conexión de las entrañas con el orden y conexión del universo, y tal coincidencia se dará mediante el número. Un número que aplaca al omnívoro y omnívoro tiempo de Cronos, que amansa a la fiera devoradora por excelencia y la convierte en un *tempo* a cuyo ritmo puede bailar la nietzscheana estrella danzarina que alberga un ordenado caos en su núcleo. Un número de indiscutible raigambre pitagórica que es aquel frente al cual se rebela Aristóteles por estar preñado de una cualidad irreductible a categoría alguna, al menos siempre y cuando las categorías broten del puro acto del solo intelecto. Y es que, si para Aristóteles, y, tras él, para la casi entera completitud de nuestra tradición, la máxima que habría de regir la constitución de nuestro yo y del mundo era la de lo continuo —*natura non facit saltus*—, lo que el pitagorismo y su número cualitativo revelaban era una radical e inapelable discontinuidad. No será casual, por ello, que Zambrano en tanto digna heredera de este pitagorismo reivindique en el antedicho escrito, después de a Orfeo e Isolda, la música atonal de Arnold Schönberg y su discípulo Alban Berg, pues ve un atisbo en ella de la matemática sagrada que para el pitagorismo regía los astros y las almas en una sucesión de escalas concordantes en constante vaivén pendular entre lo macrocósmico y lo microcósmico.

Estos compases pitagóricos nos conducen al tercer movimiento de la fenomenología de la música: el de la que hemos denominado —basándonos en alguno de sus textos⁸— *oración numeral*, bajo cuyo pórtico podríamos inscribir, en perfecta armonía con lo dicho, la siguiente frase de Zambrano: «Si la Música no hace del corazón un astro...»⁹. Pues que esta oración, entonada según los números del corazón, transfigura —y cómo no recordar la *Verklärte Nacht* [Noche transfigurada] de Schönberg— a la que Zambrano llama *entraña más noble* en el espacio geométrico capaz de albergar dentro de sí las trayectorias celestes para insertarse en la órbita que su ronda dibuja; una oración homóloga igualmente a la del giro de la Orden de los Derviches fundada por Yalāl ad-Dīn Rūmī, que convierte la rotación del cuerpo en el *centro di*

⁸ Una vez más, “La condenación aristotélica de los pitagóricos”, en *El hombre y lo divino*, op. cit. (nota 7), y “El transcurrir del tiempo – La musicalidad”, en *Claros del bosque* (Obras completas, vol. IV, tomo 1, op. cit. [nota 1], pp. 102-103).

⁹ María Zambrano, «La música», *Archipiélago*, 59 (2003), p. 119.

gravità permanente del universo, como diría otro gran sufí, Franco Battiato, normalmente acompañada por el canto y por el aliento o el espíritu —que en árabe son una y la misma palabra: *rūh*— de una flauta.

Y, a tenor de esta flauta, debemos también traer a colación un relato de Massignon que Zambrano emplazó al comienzo de *Filosofía y poesía* en su primera edición de 1939 —incomprensiblemente omitido en las ediciones siguientes hasta que se recuperó con la que se incluye en las *Obras completas*—, donde narra la respuesta que Mansūr al-Hallāj dio a sus discípulos cuando le preguntaron por la naturaleza del sonido de una exquisita flauta cuando su música lejana les sorprendió en su paseo:

Es la voz de Satán que llora sobre el mundo. [...] Satán llora sobre el mundo porque quiere hacerlo sobrevivir a la destrucción; llora por las cosas que pasan; quiere reanimarlas, mientras caen y sólo Dios permanece. Satán ha sido condenado a enamorarse de las cosas que pasan y por eso llora¹⁰.

En el mundo bajo la ley de Cronos devorador, este Satán de la narración sólo puede entonar la melodía de una flauta para tratar de salvar las cosas frente a la irremediable destrucción a que están sometidas; únicamente es capaz de dar expresión a los números de su amor mediante unas notas con que pretende recuperar la intimidad y cercanía hacia las cosas, hacia cuanto existe y se desliza sin remisión a la vorágine del devenir y de la aniquilación.

Los derroteros pitagóricos y sufíes de esta oración numeral nos piden también oír sus resonancias en el *dhikr* [literalmente: “recuerdo”] islámico: esa recitación, de los dichos del profeta o de los nombres divinos, tantas veces realizada bajo el amparo de una sutil música, que se entona en silencio para su interiorización, movilizand así todas las facultades del alma y del cuerpo para encontrar su armonía. Y especialmente se moviliza una facultad entre todas: la de la memoria. No es casual que la pieza de Alban Berg a que Zambrano alude en “La condenación aristotélica de los pitagóricos” sea su *Concierto para vio-*

lín, conocido también como *Dem Andenken eines Engels* [A la memoria de un ángel], pero la clave de la correlación entre esta oración numeral que recupera la intimidad de las cosas y la memoria nos la dará quien a la propia memoria dedicó su entera vida: Marcel Proust. La *Sonata para piano y violín* de Vinteuil es una particular protagonista entre el elenco de seres que pueblan la obra proustiana —esa *recherche* que tanto de *quête* tiene—, trayendo consigo, al modo de la famosa magdalena, un torrente de pensamiento cada vez que Swann se encuentra con ella de improviso, cual si en la calle se cruzara, apenas por un instante, con la brizna del perfume que la persona amada solía usar; ese que paraliza el cuerpo y abre en la conciencia un momento de pausa en que cabe por entero el universo antaño compartido y hoy tan sólo presente en el ayer.

Esa sonata es una de las oraciones numerales a las que nos referimos: una pieza —y parafraseamos algunos fragmentos en que Proust habla de ella— que suena como no siendo únicamente musical, sino conteniendo en sus frases trazas de dibujo, de arquitectura, de pensamiento. Una transposición en el orden sonoro de los números venidos de insondables profundidades; aquellos que traen noticias de los elementos de que el alma se compone. Y es que, dirá Proust, parecería haber sido escrita por quien pertenece a la estirpe de los exploradores de lo invisible e, interpretada de la manera correcta, daría la impresión de necesitar, para ser tocada, de un inconmensurable piano con millones de teclas y en cuya caja de resonancia tomaran cuerpo la ternura, la pasión, la serenidad; y en compañía de este piano, un violín de infinitas cuerdas que mostrara con cada caricia del arco la riqueza y variedad de matices en la multiplicidad de formas del espectro cromático que enciende el vacío y la nada de la noche del alma.

Estas expresiones que a nuestros oídos Proust regala conducen hacia el cuarto y último movimiento de esta fenomenología sinfónica: el de «la música callada, la soledad sonora». Este verso del *Cántico espiritual* de san Juan de la Cruz acompaña a Zambrano desde el comienzo de su obra: tiene ya un papel fundamental en el antes citado “Ciudad ausente” de 1928, y seguirá reverberando a lo largo de toda su vida. Y se nos aparece ahora como cima de esta particular *subida del Monte Carmelo* que es nuestro viaje desde los órficos íferos. Según el poeta, glosando las canciones a que el verso pertenece, esta música callada suena en la serenidad y en el deleite, en la suavidad de

¹⁰ Louis Massignon, “Los métodos de realización artística en el Islam”, *Revista de Occidente*, 114 (1932), p. 284. Citado en María Zambrano, *Filosofía y poesía (Obras completas, vol. I)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2015, p. 679).

amor de la noche pacificada por el *rayo de tiniebla* del que hablaba Dionisio Areopagita; en el sosiego y el silencio de los ínferos en calma, ordenados y allanados por el número y su oración. Es una música —culmen y centro de toda música— que expresa la semejanza de los seres, que manifiesta su armonía cuando se reconoce la chispa divina que los anima y vivifica, cuando en su interior, en su soledad sonora, retumban las ascuas doradas que prenden las balbucientes melodías del mundo a que san Juan Evangelista se refiere al hablar de «la voz de muchos arpistas» (Ap. 14: 2), de la de todas las criaturas en concordancia de amor.

Y es que, en definitiva, para Zambrano coincidirán este estadio de la música y el fin de la mística, consistentes ambas en abismarse en las oscuridades para rescatar de ellas su palabra más íntima, la realidad más recóndita de las cosas, la consonancia con su centro ganada en el momento en que el corazón se abre en imperativo mandato de hospitalidad y las reconoce como danzando a un mismo son, insertas en la órbita ofrecida por la incesante fuerza gravitatoria del amor.

III. *Finale: O Freunde, nicht diese Töne*

La concepción zambraniana de la música, vemos, excede lo musicológico y podríamos insertarla en la que, posteriormente, Eugenio Trías llama “música como símbolo” en *La imaginación sonora* y *El canto de las sirenas*. Pero dentro de esta constelación simbólica que hemos ido exponiendo ha pasado casi como sin ser notado uno de los elementos del título de este escrito en el que nos centraremos en este epígrafe a modo de conclusión, de coda: la palabra. Y la clave de su papel en este viaje nos la dará este *An die Freude* [Oda a la alegría] de Friedrich Schiller, cuyo primer verso da título al epígrafe, y que Ludwig van Beethoven inmortalizó adaptándola y musicalizándola para la sinfonía que es el cuarto movimiento de la *Sinfonía núm. 9 en Re menor*, opus 125, tan apreciada por la propia Zambrano, como escribe en el citado texto “La música” de 1955, entre otros lugares.

Esta palabra, con que Zambrano puebla las páginas de *Claros del bosque* y *De la aurora*, es la que nace balbuciente —«un no sé qué que quedan

balbuciendo»¹¹— asistida por la platónica partera del amor allí abajo en los infiernos y que se encarna en poesía; cantando. La palabra que engendra en su seno el hilo rojo que anuda a los seres y se dice susurrante, temblorosa, al oído de las sombras; de la negra sombra en que Rosalía de Castro¹² sentía el murmullo del río, de la noche, de la aurora. Una palabra desprendida del mero lenguaje que cotidianamente hablamos y que, por sí sola, basta para declarar los más hondos pesares y las más altas alegrías, para dar la mano al amado y recorrer, convertidos en un único corazón de ósculos y pámpanos, el entero diapasón de los espacios celestes que dibuja Schiller en su oda.

Y la acción de esta palabra será la de alzarse, la de elevarse; esa de la que nos da testimonio aquel versículo del *Cantar de los cantares* que Zambrano eligió como epitafio: “Surge, amica mea, et veni”, a su vez musicalizado por Dietrich Buxtehude en *Membra Jesu Nostri*, BuxWV 75, “Ad latus”. Pero para ello, como venimos recorriendo, necesita el sostén de la música que la aguante al borde de su límite —en sentido geométrico— que es el silencio, el que nunca puede llegar a decir pero al que infinitesimalmente siempre se aproxima pues de él nace junto a su hermana la música.

Toda la obra de María Zambrano es este esfuerzo silencioso por mantener musicalmente en vilo a la palabra; y si Karlheinz Stockhausen quiso ser todo él partitura, y Joseph Haydn creyó de sí devenir un clavecín viviente pulsado por su imaginación, Zambrano, en su sueño de querer desde niña haber sido caja de música, acabó convirtiéndose en una música inédita que sostuvo con su voz sobre el abismo a la palabra.

¹¹ Verso del *Cántico espiritual* de san Juan de la Cruz, cuyo buen oído le llevó a *hacer música* de la palabra árabe *baqā*; a adentrarse en la raíz musical del concepto sufí que significa literalmente “lo que queda”.

¹² Y hemos de referir al texto que Zambrano dedica a la poeta gallega, incluido, precisamente, en el capítulo “El balbuceo” de *De la aurora*, op. cit. [nota 1], pp. 290-291.

SOBRE
ARQUITEC-
TURA

ARQUITEC-
TURA MODER-
NA EN ESPAÑA:
LA GENERA-
CIÓN DE 1925

ISMAEL
AMAROUCH



←

Tostador de café en la calle de Toledo, 1925. Fotografía de Alfonso Sánchez Portela (copia posterior, 1984). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. © MCD. Archivos Estatales (España), Archivo Alfonso.

Introducción: la generación del 25

En 1928, el año en que se cifra la recepción de la modernidad arquitectónica en España, suceden cuatro hechos relevantes en Madrid. En primer lugar, el edificio Telefónica de la Gran Vía (durante algunos años, el más alto de Europa) avanza en su construcción de entramados metálicos, como nexo entre el primer y el segundo tramo de la nueva y amplia avenida. En segundo lugar, el arquitecto francosuízo Le Corbusier visita la Residencia de Estudiantes en la Colina de los Chopos, un innovador campus pedagógico, promovido por la Institución Libre de Enseñanza, donde coinciden algunas de las figuras más destacadas de la cultura y las ciencias españolas del siglo xx, como el poeta Federico García Lorca, el pintor Salvador Dalí, el cineasta Luis Buñuel, el científico Severo Ochoa o el músico Manuel de Falla; amén de las visitas extranjeras: Marie Curie, Albert Einstein, Paul Valéry, Igor Stravinski o Max Jacobs, entre otros. En tercer lugar, se aprueba el proyecto de la Ciudad Universitaria, que habría de trasladar a la comunidad académica del centro a la periferia bajo la promesa de nuevas instalaciones inmersas en una ciudad jardín. Por último, aparecen las primeras muestras de un conjunto de arquitectos titulados entre 1918 y 1925 que el teórico Carlos Flores bautizaría años después como «generación del 25» en un interesado paralelismo con la más reconocida generación literaria del 27.

Esas primeras muestras de arquitectura moderna son obras de pequeña escala: la gasolinera Porto Pi, una estación de servicio en el madrileño barrio de Argüelles, por su identificación con el mundo de la máquina y su sugestiva iluminación nocturna; la casa del Marqués de Villora, una vivienda particular situada también en Madrid, enfrente de la Colina de los Chopos, por su austera fachada de ladrillo visto, a la manera alemana u holandesa; y finalmente, el Rincón de Goya en Zaragoza —un edificio conmemorativo con biblioteca y sala de exposiciones—, la obra que más fielmente aplicaba los principios modernos: composición libre por compensación de volúmenes, separación entre estructura y cerramiento, y eliminación de todo elemento decorativo o accesorio a la construcción.

El arquitecto del Rincón de Goya, Fernando García-Mercadal, se encontraba en ese momento de regreso de un viaje de varios años por Europa que

le permitió conocer de primera mano el Movimiento Moderno. Mercadal anticipó la visita de Le Corbusier a Madrid en un número especial de *La Gaceta Literaria*, revista quincenal editada por Ernesto Giménez Caballero. Es curioso porque, si bien la publicación se pensó como un panegírico de la nueva arquitectura, tal y como rezaba el título, «Nuevo arte en el mundo. Arquitectura, 1928», y a tal fin Mercadal propuso dos encuestas, una para escritores y otra para arquitectos, con tendenciosas preguntas, las respuestas de unos y de otros fueron más bien críticas. Se podría decir que había entre los encuestados una reticencia a aceptar la imposición de lo nuevo de manera literal, sin analizarlo previamente. Así, por ejemplo, dos arquitectos socios de la generación de Mercadal, Carlos Arniches y Martín Domínguez, distinguían entre «arquitectura racionalista», excesivamente afectada por el estilo, y «arquitectura racional», comprometida con la resolución de un problema de modo natural y lógicamente planteado, atendiendo a cuestiones siempre acuciantes y por tanto atemporales, como el lugar, la construcción o la habitabilidad de los espacios.

Bien es cierto que, por su centralidad y compacta silueta urbana, Madrid era distinta a otras ciudades. La Escuela de Arquitectura atesoraba una fuerte inclinación hacia el oficio, amparada en una enseñanza técnica que surtía de herramientas racionales de análisis a los futuros arquitectos. Los más aventajados podían completar esta formación universitaria con la práctica profesional en complicidad con el maestro. Por ejemplo, con Modesto López-Otero, profesor en la Escuela de Arquitectura y director del proyecto de la Ciudad Universitaria, nombrado por el rey Alfonso XIII.

López-Otero era arquitecto de una generación anterior y, por lo tanto, de un perfil más bien monumental y ecléctico. Sin embargo, para el proyecto de la Ciudad Universitaria tuvo la perspicacia de elegir a sus colaboradores entre el grupo de la generación del 25. Se valió del resultado de un concurso reciente: el del Instituto Nacional de Física y Química o edificio Rockefeller. Así, formarían parte de su equipo los arquitectos Luis Lacasa y Manuel Sánchez Arcas (primer premio) y Agustín Aguirre y Miguel de los Santos (segundo premio). A ellos, se uniría otro arquitecto, Pascual Bravo, y un ingeniero de caminos coetáneo que empezaba a despuntar por sus habilidades de cálculo: Eduardo Torroja. Todos formarían la primera Junta de Gobierno de la Ciudad Universitaria, activa hasta 1936.

La colaboración de Torroja con los arquitectos de la generación del 25 fue de una gran trascendencia. No sólo porque el diálogo interdisciplinar coincidió con el cambio de monarquía absolutista a democrática república, sino porque iba a gestarse en lo que Le Corbusier denominaba «intersección» entre la verdad (armonía) y la pura creación de formas (emoción plástica). A pesar de que la Guerra Civil truncaría sus caminos (especialmente los de los arquitectos, que tuvieron que exiliarse o resignarse al olvido), el tiempo transcurrido desde entonces ha permitido valorar las obras que de ellos surgieron en esos años treinta al amparo de la razón. En este texto, recordaremos tres de esos edificios pioneros que en común tienen gráciles e innovadoras estructuras laminares de hormigón armado ensayadas por Torroja, pero también el sentido de lugar, espacio y función aportado por los arquitectos.

Mercado de Algeciras

La antigua plaza Baja de Algeciras, en la provincia de Cádiz —actual plaza de Nuestra Señora de la Palma—, era ya un espacio urbano consolidado antes de la urbanización moderna de la ciudad, en el siglo XVIII. La proximidad al puerto hizo que, en el siglo XIX, allí prosperase un mercado de abastos con una construcción en planta cuadrada, accesos por las esquinas y soportales hacia el interior, donde se situaban los puestos. Aunque esta configuración del espacio era del todo lógica, por la configuración de la plaza y por la propia actividad comercial, el viejo mercado quedaría obsoleto un siglo después, de manera que hacia 1930 se convocó un concurso abierto de ideas para un nuevo mercado que ganaría el equipo formado por Eduardo Torroja y Manuel Sánchez Arcas.

Para este arquitecto, la auténtica vanguardia no era tanto un problema artístico como científico: orden, construcción e interés social; la nueva objetividad que, por oposición al romanticismo o al expresionismo, confiaba en la disciplina de lo colectivo y en la concreción de lo real. Frente a la forma arbitraria, Sánchez Arcas defendía las buenas formas urbanas, un principio moral que se sumaría al ingenio de Torroja para alumbrar una obra de gran sencillez, pero con notable repercusión internacional, ya que fue la primera cúpula laminar y autoportante de hormigón armado en España. Precisión matemática tornada en belleza plástica.

El perímetro del mercado se proyecta como un octógono inscrito en una circunferencia de 48 metros de diámetro, centrada en el vacío de la plaza. Esta circularidad se oponía a la traza del mercado primitivo. Además, el abastecimiento de productos iba a realizarse a cubierto. El polígono octogonal constituye la base sobre la que se sostiene la cúpula —un casquete esférico de 44 metros de radio—, definida tanto en el extradós como el intradós por una superficie perfectamente continua. El encuentro entre lo recto y lo curvo no es brusco; se produce a través de unas marquesinas cilíndricas que además de proteger los accesos habilitan entradas de luz por encima de estos. La luz que llega por estas ventanas superiores es de naturaleza rasante; complementa la que verticalmente incide por el óculo central, a la manera del Panteón romano, y donde, de nuevo, nos encontramos con una tensión entre lo curvo y lo recto:

la inscripción de otro octógono en una circunferencia de 10 metros de diámetro. Aunque este diámetro está a la escala del espacio del mercado, excede las posibilidades de una simple claraboya, pues ha de permitirse la entrada de luz, pero no de lluvia. Por ello, el anillo octogonal se triangula con un conjunto de barras de hormigón prefabricado sobre las que descansa, finalmente, el cierre vidriado.

La audacia de Torroja y Sánchez Arcas se basa en conseguir que diseño y función vayan al unísono, potenciando el resultado frente al número de operaciones necesarias para llegar a ese resultado. Una eficacia que hace gala de una austera economía de medios, como también veremos en las dos obras siguientes. Así, la convergencia entre diseño y función nos remite a la idea de lugar geométrico de la enseñanza general básica, por la cual se podía comprender y determinar la generación de formas tan directas como las secciones cónicas (circunferencia, elipse, parábola e hipérbola) o complejas como las cuádricas, a partir de fórmulas matemáticas y la representación en el plano. Para el arquitecto lo interesante es acompañar ese trazado canónico con un sentido fundacional completo, como queda patente en esta obra.

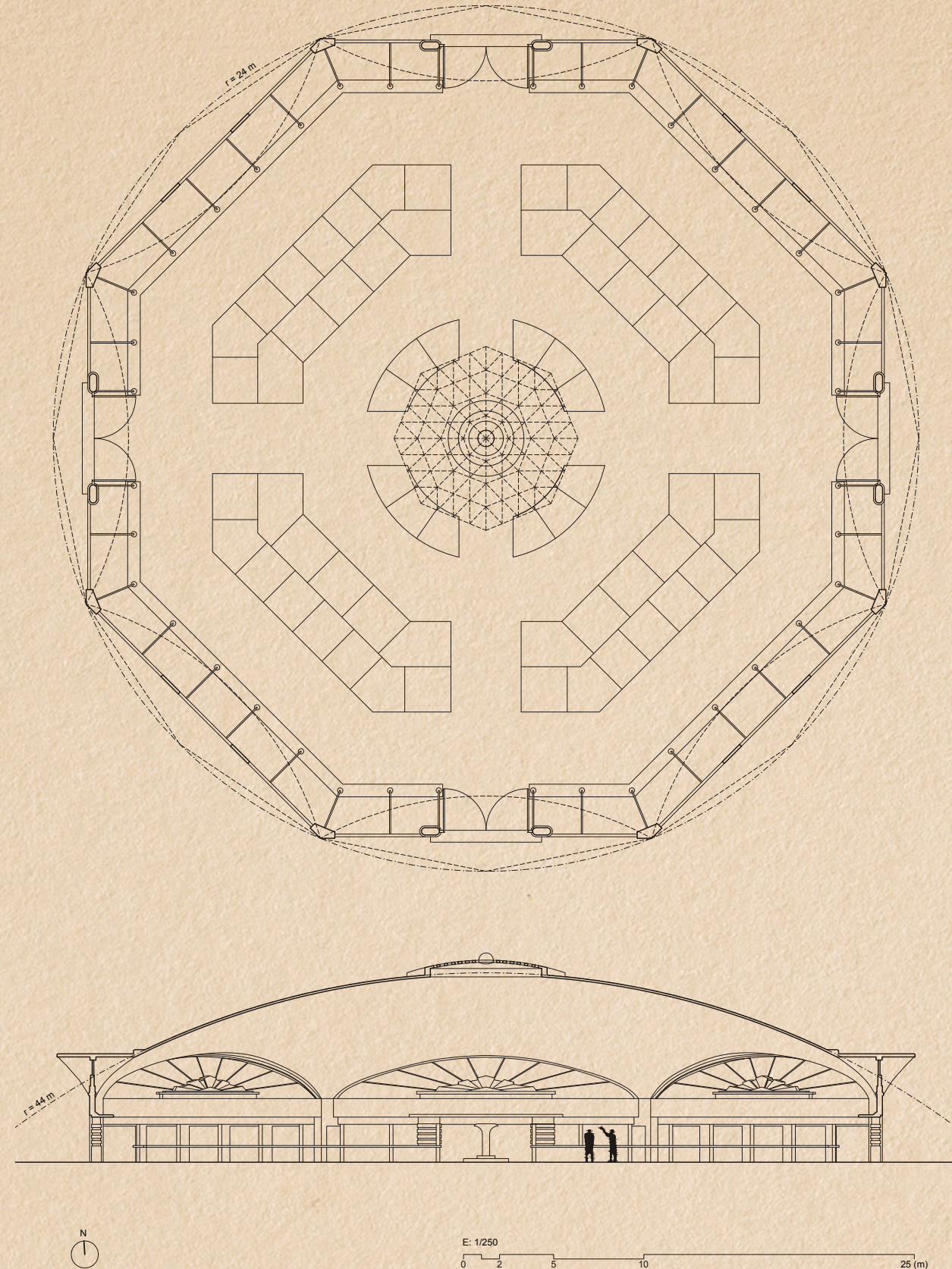
Tanto es así que la cúpula queda determinada por las siguientes operaciones en el espacio. Se aplica un corte horizontal a la esfera de 44 metros de radio con una circunferencia de 24 metros de radio, determinando el plano del suelo. A continuación, la esfera seccionada se une con ocho semicilindros de directriz elíptica y generatriz radial. Finalmente las ocho bóvedas resultantes se seccionan con un prisma de 16 lados inscrito en la circunferencia de 24 metros de radio. Los vértices del octógono en la base determinan los apoyos puntuales, salvando luces estructurales de 18,3 metros. La flecha alcanzada, esto es, la altura máxima interior medida en perpendicular desde el suelo hasta el centro del arco que dibuja la cúpula en sección, es de 10,25 metros. Desde ahí, el espacio se comprime hasta llegar a los 2,50 metros de las entradas.

Los ínfimos espesores de la cúpula, de tan solo 9 centímetros al llegar a la claraboya, son posibles porque el diseño estructural contempla dieciséis tensores de acero de 30 milímetros de diámetro. Dispuestos en dos filas en el encuentro de la cubierta con los soportes, estos tensores recorren horizontalmente el perímetro octogonal, ejerciendo al entrar en carga una fuerza

centrípeta que levanta hacia arriba la cúpula, como intuitivamente lo hace una cuerda, un cinturón o una rueda de bicicleta.

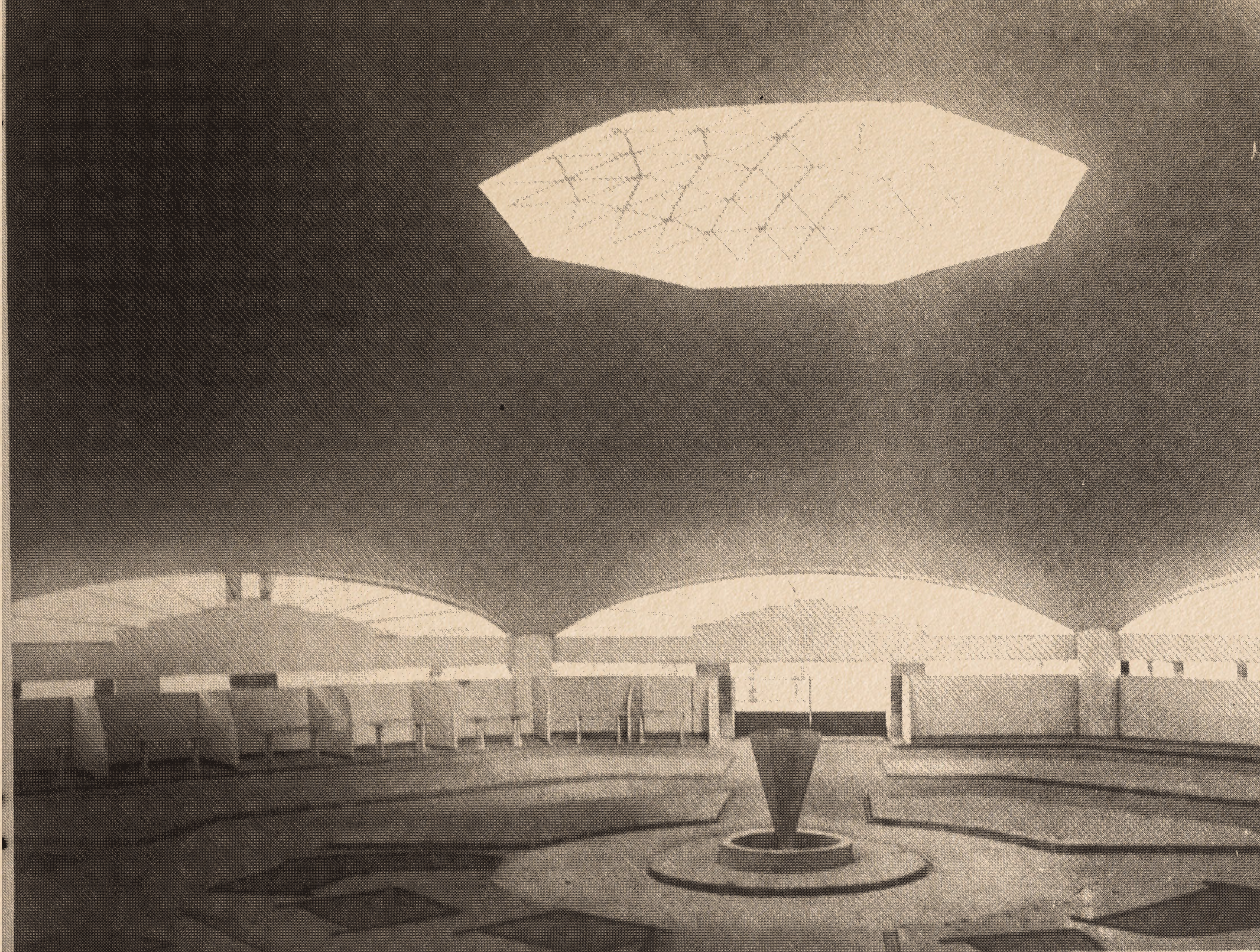
El diseño geométrico y estructural descrito es consecuente con la condición de centralidad y encuentro inherente a este tipo arquitectónico. Los puestos de venta se distribuyen libremente por el interior en tres anillos y son accesibles desde las cuatro calles radiales que confluyen ortogonalmente en el centro, donde queda emplazada una fuente, recuerdo quizás de la plaza al aire libre de antaño. Pero este elemento no es solo un recuerdo. La completa ausencia de soportes hacia el interior y la luz natural difusa esbozan una atmósfera de vacío, prácticamente como si el cielo de la cúpula fuera el cielo real. Tan natural es el funcionamiento del mercado que así se han mantenido las cosas desde 1933 hasta hoy.

→
Manuel Sánchez Arcas
y Eduardo Torroja,
Mercado de Algeciras,
1933-1935. Dibujo de
Ismael Amarouch.





Interior del Mercado
de Algeciras.
Archivo del Instituto
de Ciencias de la
Construcción Eduardo
Torroja, CSIC, Madrid.
© IETCC-CSIC.



Frontón Recoletos

Madrid fue a principios del siglo xx una ciudad de frontones, desde que en 1891 se inaugurara el primero de ellos, el Frontón Jai Alai, y en 1936 el último, el Frontón Recoletos. Las nuevas técnicas constructivas en hierro y hormigón permitían concebir espacios de grandes dimensiones para disfrutar a cubierto de este deporte, la pelota vasca, donde el juego se desarrolla entre tres paredes rectas, dos iguales, el frontis y el rebote, y otra de mayor longitud, el lateral. El público se emplaza frente a la pared lateral y en varios niveles, aprovechando la altura que requiere la actividad física pero también porque, en sus orígenes, el juego de pelota se realizaba al aire libre, muchas veces entre altas medianeras al interior de la manzana. Otro tema importante es la luz, pues esta ha de ser natural y, en lo posible, no producir deslumbramiento, ni en el pelotari ni en el espectador.

El encargo del Frontón Recoletos recae en Secundino Zuazo, quien, en rigor, era arquitecto de una generación anterior a la del 25 y, a diferencia de ellos, contaba con una carrera ya consagrada hacia 1930. Su encuentro con Torroja no se produjo en la Ciudad Universitaria, pero sí en otras obras o proyectos emblemáticos de la época, como la Casa de las Flores o los Nuevos Ministerios. Coincidió además que Zuazo era vasco de origen, amigo de los pelotaris de Madrid y buen empresario, por lo que su designación en el Frontón Recoletos no exige mayor explicación. Sí es importante mencionar que el lugar, una parcela situada en el margen oriental del paseo de Recoletos donde se hallaba un palacete (de los muchos que había entonces en este eje estructurante que continúa con el paseo de la Castellana), fue por él elegido. La parcela en cuestión ocupaba el lado norte de la manzana. Efectuada la compra, se dividió en dos y la parte que quedó más alejada del paseo se destinó para el frontón. Resultaba así un trapecio con alineación a dos calles, Villanueva, al norte, y Cid, al este; una calle particular al oeste; y una medianera al sur.

Zuazo ubicó la cancha, un rectángulo de 53,70 × 11 metros, al fondo de la parcela y en paralelo a la calle principal, Villanueva. El rectángulo sirve como base de una composición ortogonal, de tal modo que el edificio crecería hacia el norte para alojar el graderío y los palcos, una zona de bar, un restaurante y los accesos, generando una forma compacta casi cuadrada. Aunque

la continuidad entre funciones es fluida, el edificio en su conjunto es la suma de dos partes, o incluso de tres si incluimos unas dependencias auxiliares en el borde sureste que no llegaron a construirse. En el interior de la manzana se ubica el equipamiento deportivo propiamente dicho; un espacio de grandes luces y construcción directa, de carácter singular, si se quiere ver así. La parte delantera, en cambio, es una construcción de pequeñas luces y estilo costumbrista. Lo que otorga interés a la propuesta es la acción conjunta de estas dos partes, pues mientras el volumen delantero conversa con la ciudad, el trasero despliega una realidad inédita. Mientras uno contiene todo lo accesorio al espectáculo, el otro es el espectáculo mismo, suma de público y pelotaris. La pieza delantera remite en su decoración exterior al caserío vasco, por lo que además de antesala física incorporaba un tema tan olvidado por el Movimiento Moderno como es la memoria.

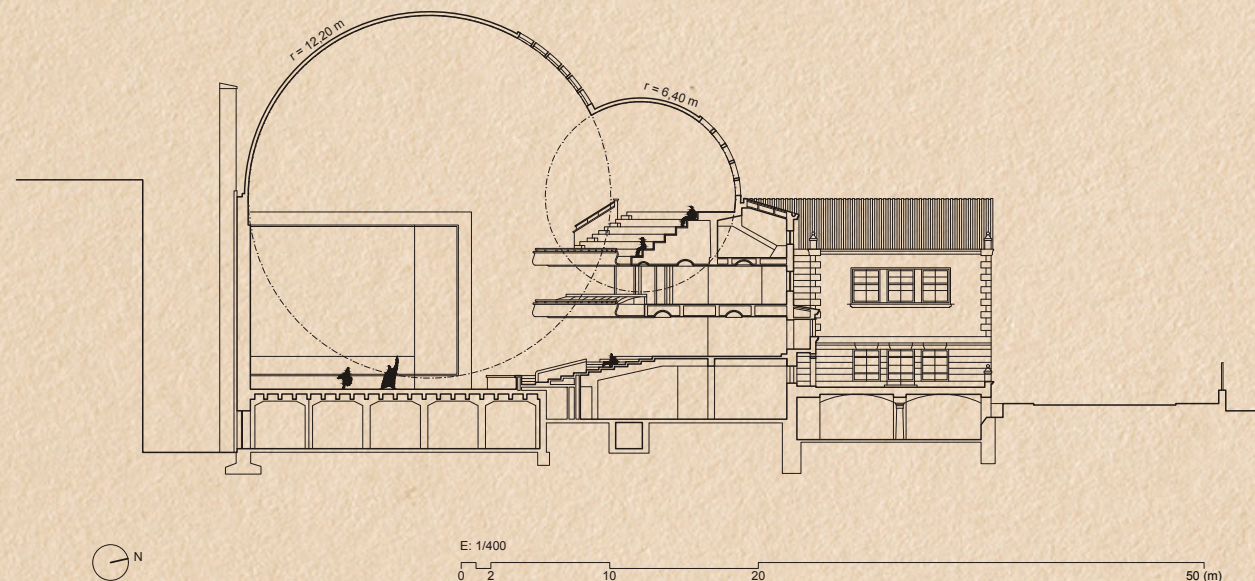
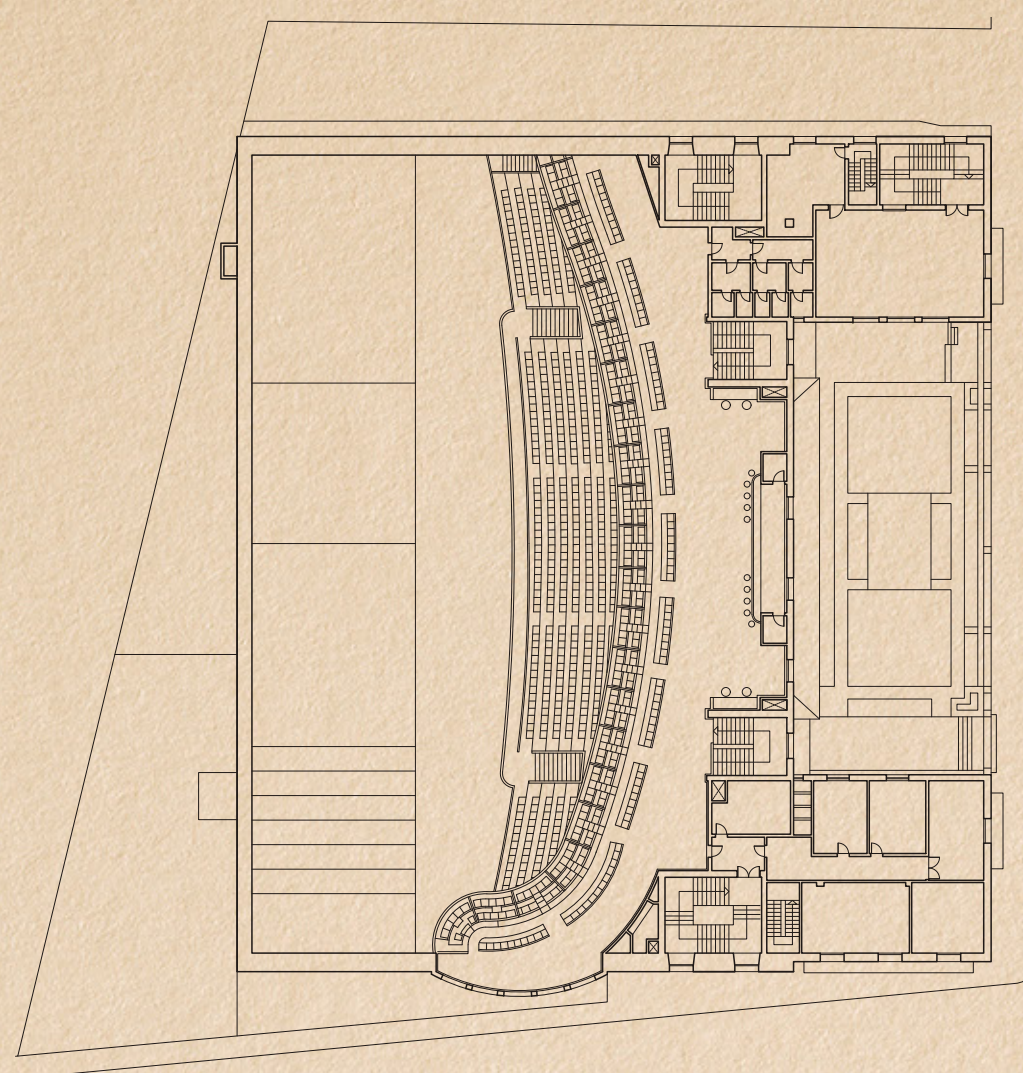
Si en esta adecuación del frontón al lugar encontramos la sabia mano de Zuazo, en la solución constructiva hallamos a un inspiradísimo y valiente Torroja, en lo que probablemente sea el cénit de su carrera. Así, en vez de cubrir el espacio deportivo con un solo elemento, como hubiera sido lo más inmediato, se emplean dos bóvedas desiguales e intersecadas en la dirección de las generatrices horizontales, que es la del largo de la cancha. Las dos membranas de bóveda se construyen en hormigón armado a partir de sendos arcos de circunferencia de 12,2 y 6,4 metros de radio, respectivamente, con unos espesores que oscilan entre 8 y 30 centímetros. Si las examinamos en sección, estas dos delgadas membranas actúan como una sola lámina longitudinal apoyada en las líneas de imposta, permitiendo así una suave transición entre lo cóncavo y lo recto. La primera biela de apoyo coincide con el muro lateral y la segunda con una viga longitudinal oculta bajo el palco superior. De este modo, se libera al espectador de una inadecuada impresión de estructura esforzada para que su atención se centre en el espectáculo deportivo. La disimetría de la sección se justifica desde la apertura de dos grandes lucernarios que recorren todo el largo de la pista y que cumplen perfectamente con los requerimientos de luz natural antes indicados. Para mantener la continuidad de la lámina en estas zonas de vano se recurre a una estructura nervada de triángulos equiláteros.

Los más de 25 metros de altura libre en la clave del lóbulo principal marcan una monumentalidad del espacio compatible con la intensidad de la prác-

tica deportiva y el aforo disponible. En esa noble entereza de aunar lo grande y lo ligero, vuelve a notarse la mano de Zuazo, quien interpreta la disimetría del juego de pelota en el dibujo de la planta, introduciendo una suave curvatura en el palco superior que tensa la composición ortogonal y dirige la mirada hacia el frontis principal. En el extremo opuesto, al llegar al muro de rebote, esa curvatura genera una pequeña convexidad, hacia dentro y también hacia fuera, a modo de mirador, manifestando de nuevo una pequeña perturbación en la diédrica cartesiana.

El Frontón Recoletos, como muchos otros edificios de la época, se termina sin que apenas sea utilizado, pues enseguida se produciría el alzamiento militar. En el fragor de la batalla, la delicada cubierta de hormigón armado sufre notables desperfectos y, al concluir la guerra, es sustituida por un armazón más convencional en acero. El decaimiento de los frontones en Madrid y la pujanza de algunos intereses comerciales llevan a su demolición en 1973. Tan lamentables sucesos nos han privado de una las obras más logradas del panorama arquitectónico español de todo el siglo xx.

→
Secundino Zuazo
y Eduardo Torroja,
Frontón Recoletos,
Madrid, 1935-1936.
Dibujo de Ismael
Amarouch.





Interior del Frontón
Recoletos, 1968.
Archivo Pando.
Fotografía de Juan
Miguel Pando Barrero.
© Instituto del
Patrimonio Cultural
de España. Ministerio
de Cultura.



Hipódromo de la Zarzuela

El viejo hipódromo de la Castellana, cuyo lugar ocupan hoy los Nuevos Ministerios, se interponía en el plan de prolongación de la amplia avenida hacia el norte, por lo que, a partir del concurso urbanístico de 1929, que, aunque declarado desierto, ganaba Secundino Zuazo asociado con el alemán Hermann Jansen, se replanteó su ubicación hacia el oeste, más allá de la Ciudad Universitaria, entre las carreteras de La Coruña y el Pardo, y, lo que es más importante, al borde del río Manzanares.

No tardó mucho en convocarse el concurso de arquitectura para el nuevo recinto deportivo, que ganarían Carlos Arniches y Martín Domínguez por ser su propuesta la que mejor resolvía la compleja funcionalidad de accesos y movimientos (público, caballos, jueces y jinetes, entre otros), de visuales, de ordenación de programas, de presupuesto y de potencial de crecimiento en el futuro. Pero, por encima de estos aspectos, Arniches y Domínguez encontrarían la inspiración en el emplazamiento, que no es solo el lugar físico descrito sino también una larga tradición nacional, el mundo de los caballos, que los lleva inexorablemente a madurar la propuesta en sección, donde la arquitectura se piensa habitada.

Porque esa fue una de las consignas de la nueva corriente arquitectónica, que los arquitectos de la generación del 25 comenzaban a asimilar, como ya hemos visto en los dos casos anteriores. Si antes las decisiones de proyecto se encomendaban a la planta, ordenada por simetría axial, ahora las plantas fluían más libremente y la sección podía dejar de cumplir solo una función verificadora. Así, la solución dada al hipódromo queda condensada en la sección transversal de las tribunas, que dicho sea de paso se sitúan en el borde suroeste de la pista de carreras, cerca de la meta, fragmentadas en tres unidades independientes que en su seriación dibujan una leve curvatura hacia dentro, impresión que se afianza con una arquería continua en la parte delantera.

Al emplazarse al otro lado del curso fluvial, las tribunas se asientan en un terreno en pendiente, permitiendo que los accesos por el lado cóncavo y por el lado convexo se realicen a cotas distintas. El graderío se dispone elevado y cubierto por una ondulada marquesina en pronunciado voladizo. Una secuencia de escaleras enlaza los espacios en altura. Si el ascenso continúa

por el graderío, se llega hasta una galería horizontal, todavía a cubierto aunque en un espacio más comprimido y con la posibilidad de dirigir una mirada más sosegada hacia el poniente. Dos escaleras más funcionales, colocadas en los extremos a modo de torreones, permiten descender a los niveles iniciales y, aún más, a una planta sótano habilitada como bodega.

En la memoria del proyecto, Arniches y Domínguez hablan de que no era suficiente resolver las circulaciones; había que hacerlo con amenidad y soltura, procurando que la experiencia arquitectónica no empañase la que ya de por sí ofrecen las carreras al aire libre. Por esta razón, existe una evolución en la sección transversal, como demostración de que este dibujo es la principal herramienta de pensamiento del proyecto. Así, la galería superior recién mencionada se relaciona con la galería de la arquería inferior en que son dos espacios comprimidos de recorrido longitudinal y que por los lados tensan una mirada horizontal con otra diagonal: hacia el poniente madrileño y hacia el graderío, en el primer caso; hacia la pista de carreras y hacia el *hall*, en el segundo.

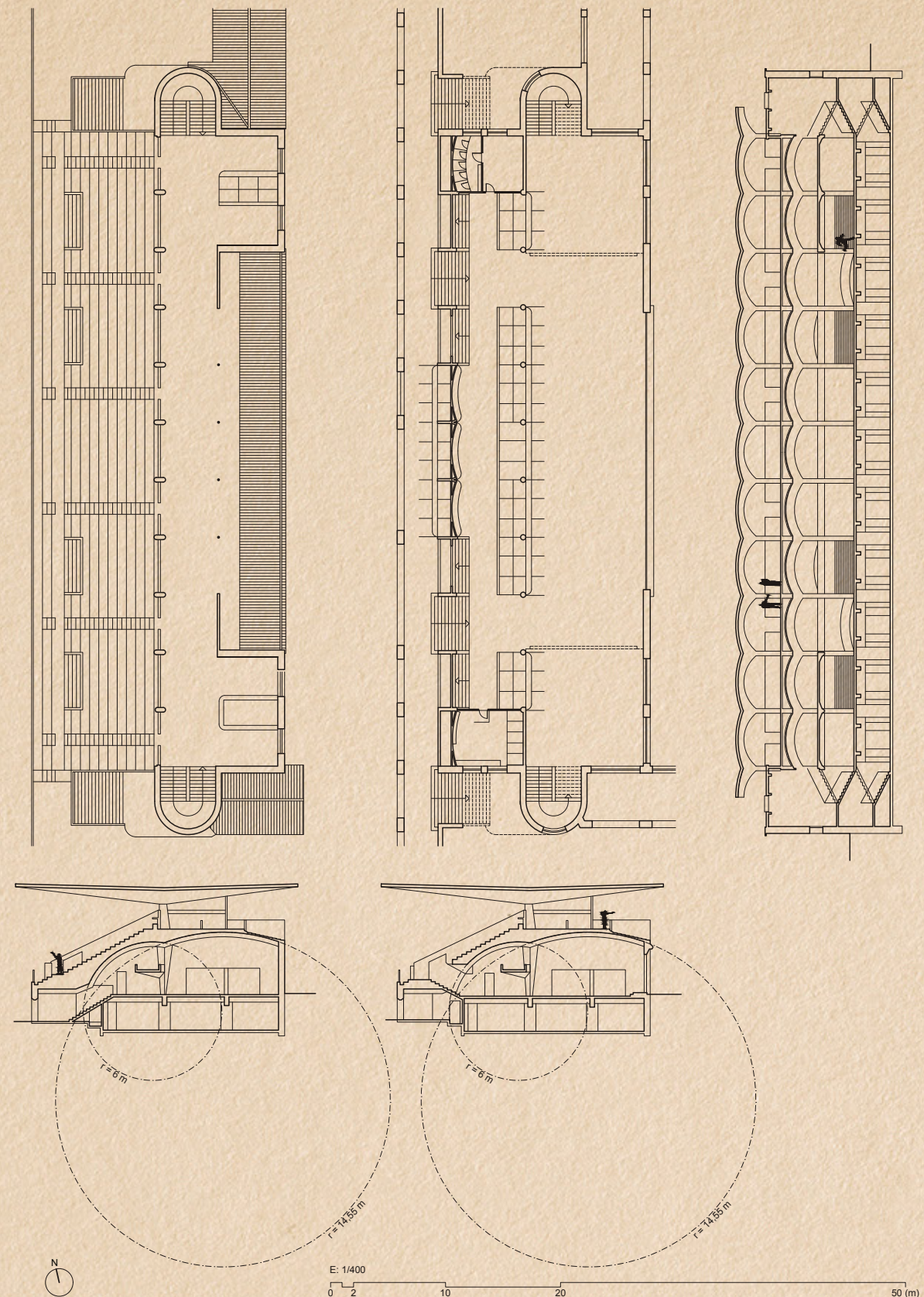
Este *hall* no es simplemente un espacio alto correspondiente a una entrada pública, que, por cierto, se produce de espaldas al espectáculo para aumentar la sensación de sorpresa que llegará después al tomar asiento en el graderío, y su techo tampoco es una respuesta directa a lo que sucede encima, porque no es plano. Antes bien, el *hall* es un ámbito cuyo techo es curvo en las dos direcciones del espacio, asumiendo la compleja geometría de toroides enlazados. En la dirección que marca la sección transversal, reconocemos la intersección de dos circunferencias de distinto radio (6 y 14,55 metros), como en el Frontón Recoletos, mientras que en la sección longitudinal los arcos de circunferencia son todos iguales, con una cadencia de 5 metros de separación entre ejes. El *hall* es además un espacio atravesado por una entreplanta de servicio, debajo de la cual se ubican las taquillas de compra y cobro de boletas. Completando las vicisitudes funcionales, abajo, entre las escaleras de la galería inferior, se intercalan los estancos de apuestas y, al exterior, la zona vallada de localidades de a pie.

En paralelo al alto desempeño formal y funcional, no debe obviarse la brillante solución estructural de Torroja, con amplios voladizos arriba y abajo y una única línea de soportes apantallados en medio. Todo en hormigón armado.

Si antes hemos definido la doble curvatura del techo del *hall* como una sucesión de toroides, la marquesina superior está formada por sectores de hiperboloide, es decir, bóvedas que no remiten a una única superficie de revolución. Los arquitectos se dieron cuenta de que, de haber sido así, la curvatura hubiera sido demasiado exuberante, tanto en la zona de garganta (junto al soporte) como en el extremo del voladizo delantero. Aquí viene una pequeña claudicación del ingeniero y seguramente una valiosa lección: aceptar que, no siendo posible desarrollar un cálculo analítico perfecto de una geometría ideal, la del hiperboloide, no había razón para tomar un modelo aproximado que diera cuenta de las indudables ventajas de ligereza de las formas laminares continuas.

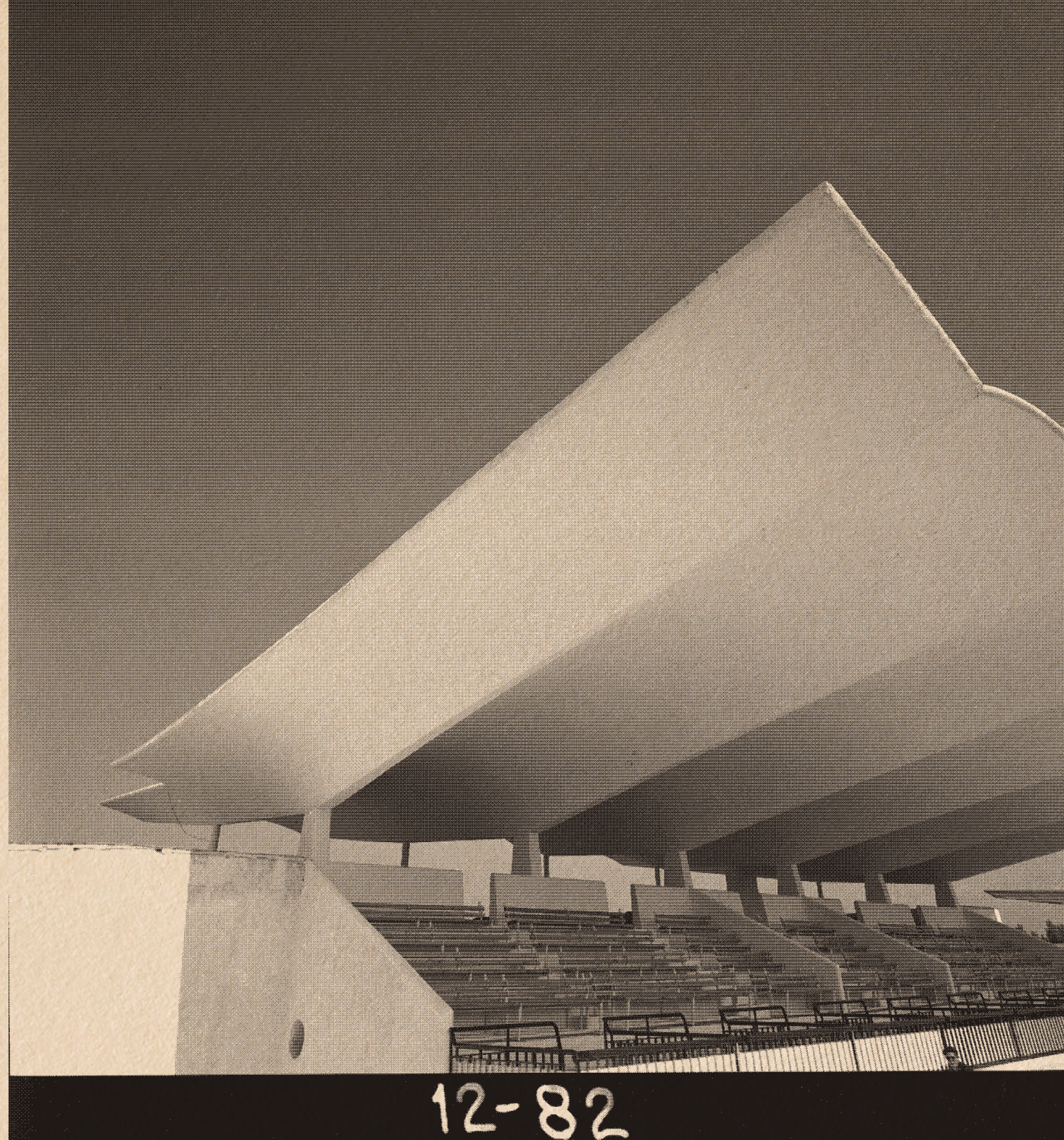
Como en las dos obras anteriores, el espesor de estas láminas de hormigón es reducido, entre 5 y 15 centímetros; solo aumenta en el arranque con los pilares. Para llegar a estas secciones mínimas, el cálculo matemático se acompaña de ensayos con modelos reales a escala y pruebas de carga, en búsqueda de una poética del fenómeno resistente. Pero, junto a esta vigorosa confluencia entre ciencia y arte, hay también una profunda resonancia cultural en cómo estos arcos más sofisticados dialogan con los de medio punto que conforman las arquerías inferiores, no solo en las tribunas, sino también en el resto de construcciones aldañas, con todos los muros encalados en blanco y con cubiertas de teja, cuando es necesario. Porque la obra más culta es también la más popular.

→
Carlos Arniches, Martín Domínguez y Eduardo Torroja, Hipódromo de la Zarzuela, Madrid, 1934-1941. Dibujo de Ismael Amarouch.





Exterior del Hipódromo
de la Zarzuela.
Archivo del Instituto
de Ciencias de la
Construcción Eduardo
Torroja, CSIC, Madrid.
© IETCC-CSIC.



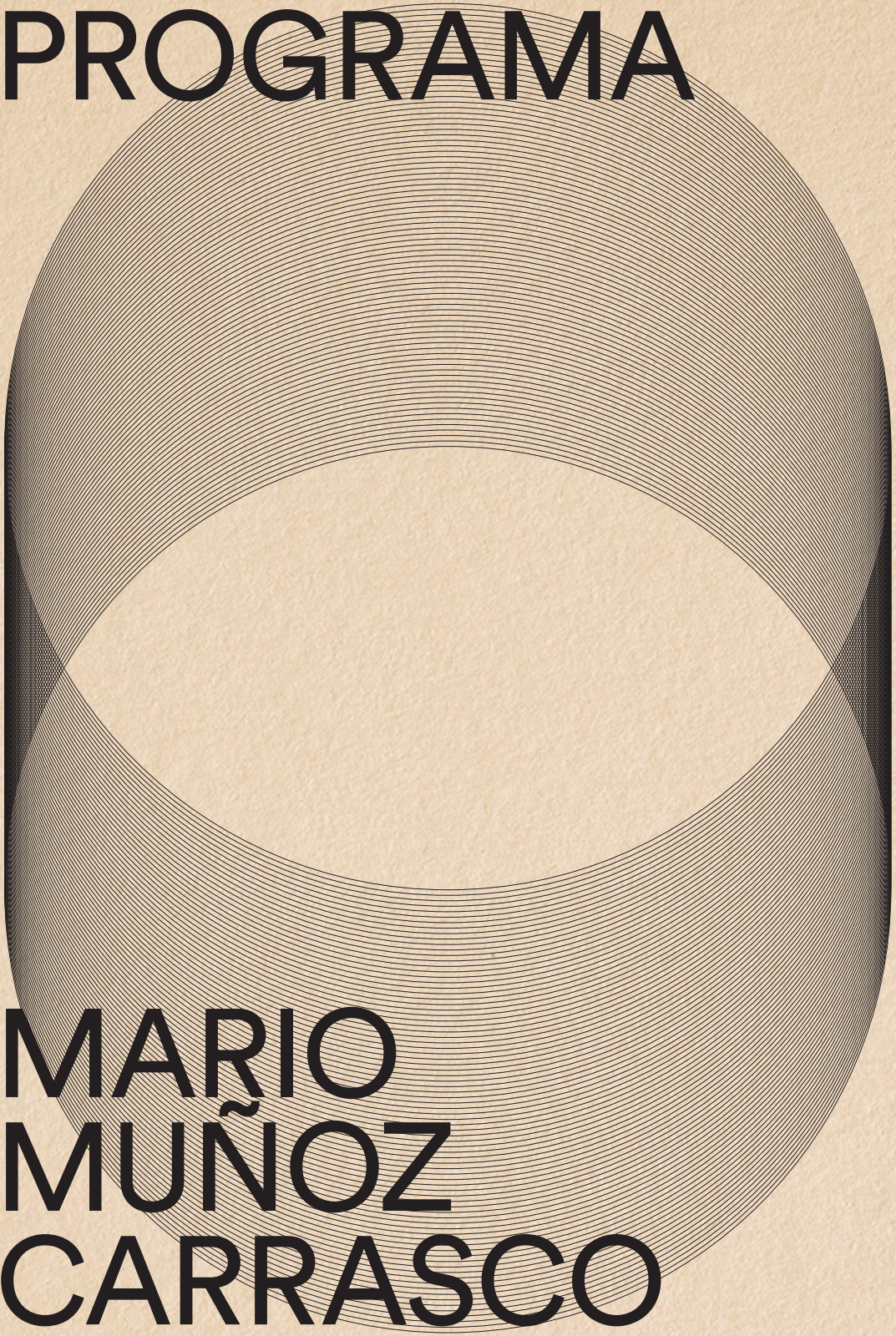
Epílogo

2025 hace honor a una generación de arquitectos madrileños que quiso trazar su propio camino, convencidos de renovar la disciplina con los avances de la ciencia, las artes y las humanidades, pero sin ruptura con el pasado y el afán por una sociedad mejor y más justa. La inventiva al servicio de la creación de espacios, y no al revés. La verdad constructiva como antídoto de la forma sensacionalista que comúnmente llamamos formalismo; el poder evocador de los números —tan presentes en este texto y también en los dibujos— cuando son algo más que información y remiten a las notas de un pentagrama.

El mercado, el frontón y el hipódromo, las tres obras aquí seleccionadas, nos han servido para rememorar la producción de estos arquitectos junto al ingeniero Torroja. Son obras colectivas en la manera de hacerse y de entregarse al público, con gran economía de medios. Su maestría reside en una claridad objetiva que da con la forma precisa para hacer de la gravedad un aliado y de la diafanidad una ensoñación posible. Se ha dicho que la arquitectura es música congelada, esto es, música fijada en el espacio, y que el sentido más importante para el arquitecto no es la vista sino el oído. Valga, pues, este texto y las imágenes que lo acompañan para afianzar esa sintonía.

Ismael Amarouch García es académico e investigador en la Facultad de Arquitectura y Diseño, Universidad Finis Terrae, Santiago de Chile.

PROGRAMA



MARIO
MUÑOZ
CARRASCO

|
16.05.2025

FOCUS 01.
AUDITORIO
NACIONAL
DE MÚSICA,
SALA SINFÓNICA

ORQUESTA
NACIONAL
DE ESPAÑA

DIRECTOR
Diego
Martín-Etxebarria

AMBROISE
THOMAS
(1811-1896)

Obertura de *Mignon* 9'

MIQUEL
MARQUÉS
(1843-1918)

Sinfonía núm. 1
en Si bemol mayor 25'

MARÍA
RODRIGO
(1888-1967)

Becqueriana
(vals y marcha) 12'

JULIO GÓMEZ
(1886-1973)

Maese Pérez
el organista 23'

Una de sus alumnas le había dado un pase para *Mignon*. Claro que era muy buena, dijo, pero le recordaba a la pobre Georgina Bums. [...] ¿Por qué ya no se cantaban las grandes óperas, preguntó, como *Dinorah*, *Lucrezia Borgia*? Porque ya no había voces para cantarlas: por eso.

James Joyce, *Dublineses*, 1914

Aprender a enseñar

Cuando el compositor mallorquín Miquel Marqués (1843-1918) llegó a París en mayo de 1859 con apenas dieciséis años, su plan de formación no era especialmente original: aprender de los profesores que pudiera costearse hasta poder entrar en el Conservatorio y, entretanto, ganarse la vida como violinista de refuerzo en las orquestas que lo acogieran. Su estancia estaba siendo sufragada en parte desde Palma de Mallorca, donde amigos y familiares entendieron que su talento necesitaba crisoles sonoros más luminosos que los que la isla podía ofrecerle. Trabajó con Jules Armingaud y Jean-Delphin Alard y encontró su lugar profesional formando parte de la orquesta del Cirque de l'Impératrice o posteriormente del Théâtre-Lyrique. En 1861 entró al Conservatorio y comenzó a abrir su mundo, entrando en contacto con Rossini y siendo admitido como discípulo de orquestación de Berlioz. Era una época compleja y hermosa tanto para la ciudad como para el propio Conservatorio de París, a las puertas de las dos grandes exposiciones universales (1867 y 1889) que incendiarían la imaginación de tantos artistas. Aquel magma social da como resultado una generación de compositores dividida entre quienes luchaban por perpetuar la tradición y los que deseaban explorar una vanguardia ambivalente que les alejase de sus acomodados lenguajes creativos. En definitiva, la mayor parte de los músicos se posiciona a un lado o a otro de la frontera de la tradición.

Como profesor de composición de aquel conservatorio al que llega Marqués estaba Ambroise Thomas, quien asumiría la dirección del centro en 1871 tras la muerte de Auber y el violento asesinato a tiros de Salvador-Daniel. Thomas era la representación hecha músico del espíritu nacional, un creador confrontado con cualquier forma de modernidad por cuanto esta ponía en duda las esencias melódicas y las estructuras formales en las que creía y había crecido. Por esa apuesta por lo tradicional fue duramente criticado por aquellos que, como Claude Debussy, buscaban refundar la estética musical francesa.

En paralelo a su carrera como docente, Thomas compuso varias óperas con suerte diversa. El 17 de noviembre de 1866 estrena en la Opéra-Comique su ópera *Mignon*, basada en la novela de Goethe de finales del XVIII *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Supone el mayor éxito artístico de su carrera, superando

las mil representaciones antes de acabar el siglo. Como protagonista contó con la mezzosoprano Celestine Galli-Marié, la misma que subiría a los escenarios poco después la feroz independencia de la *Carmen* de Bizet. El texto de Goethe en el que se basaba *Mignon* era un acierto, aunque solo fuera por el recorrido artístico que atesoraba a sus espaldas: Beethoven, Wolf, Schubert o Schumann habían puesto ya música a algunas partes del texto. La ópera de Thomas habla de una niña raptada y rescatada posteriormente por un estudiante de quien se enamora, muriendo antes de poder declararle su amor. La obertura de *Mignon* que arranca la edición 2025 del festival Focus es un buen ejemplo de obertura temática, donde los temas principales de la ópera se van sucediendo uno tras otro. El modelo, de plena actualidad en Francia, no tardaría en exportarse al creciente ámbito de la zarzuela española. Los primeros compases de *Mignon* aparecen como una nana, seguidos por la melodía de una de las arias más famosas —a cargo de la trompa— e interrumpida primero por una polonesa y después por otra nueva danza. La música es vivaz, climáticamente muy bien tramada y alejada de cualquier asomo de disonancia.

Para cuando Thomas recibe el entusiasmo del público con *Mignon*, Miquel Marqués está de regreso de su periodo de formación parisino y se instala en la capital bajo la tutela del violinista Jesús de Monasterio. En aquella década de 1860, Madrid era una ciudad con inquietudes escénicas, con cuatro teatros centrados en el repertorio operístico a los que pronto se sumarían una docena de espacios para la zarzuela. Las insuficiencias de ese modelo musical se percibían no tanto en la cantidad sino en el patrón estético reiterado: el gusto italiano primero y el francés después monopolizaban la realidad de los teatros. Para paliar el vacío sinfónico lacerante de aquel Madrid de mediados del xix aparece en 1866 la Sociedad de Conciertos, casi como un eco de agrupaciones orquestales francesas similares y en un intento por hacer aflorar la afición instrumental entre el público. Bajo su amparo se organizaron amplias veladas musicales donde las oberturas y los fragmentos sueltos de obras más ambiciosas se alternaban, con nombres como Gounod, Meyerbeer, Beethoven o Mercadante en los atriles.

Con toda la experiencia acumulada de sus años de violinista en teatros de ópera franceses, Miquel Marqués encuentra fácilmente encaje en el panorama orquestal madrileño y entra pronto a formar parte de la Orquesta de la

Sociedad de Conciertos de Madrid, recomendado por Monasterio. Marqués va a compartir parte de la visión pesimista de España que se normalizaría poco después, pero entendiendo que era necesario algún espíritu reaccionario si se pretendía configurar una nueva realidad cultural en la capital. Desde su atril de violín segundo de la orquesta escucha los intentos infructuosos de Barbieri por movilizar el instinto sinfónico de Jesús de Monasterio y, con un cierto sentido regeneracionista, consciente de la situación privilegiada en la que le habían colocado sus años parisinos, Marqués se lanza a componer la que sería la primera obra sinfónica española en cuatro movimientos estrenada en público. Se propiciaba así el cumplimiento de uno de los compromisos fundacionales de la Sociedad de Conciertos: estrenar obras orquestales españolas. El *Diario Oficial de Avisos* de Madrid se hacía eco de la noticia el día del estreno, el 2 de mayo de 1869, en el Teatro y Circo de Madrid:

Siendo uno de los objetos de la Sociedad de Conciertos estimular a los compositores españoles a que escriban obras del género sinfónico, dicha sociedad ha creído conveniente al efecto ejecutar una sinfonía compuesta por el socio D. Miguel Marqués.

El resto de la sesión vespertina —el concierto empezaba a las tres de la tarde— se completó con música de Mendelssohn, Haydn, Weber, Beethoven y, por supuesto, una de las piezas favoritas de la Sociedad en aquellos años iniciales: la obertura de *Mignon* de Ambroise Thomas. Aunque la sombra de Beethoven es muy evidente en la sinfonía, la mirada de Marqués se centra más en dos de sus luminarias: Mendelssohn y Berlioz. Parte de su genio radica en imbricar esa escritura con el melodismo rossiniano de, por ejemplo, el cuarto movimiento. El éxito del concierto llevó a bisar la práctica totalidad de movimientos y a reprogramar la sinfonía a la semana siguiente, lo que terminó por animar a Marqués para comenzar a componer su segunda sinfonía. Aquella tarde supuso no solo el detonante para la eclosión orquestal posterior sino un despertar fulminante del mercado editorial, que llevaba años aletargado. El entusiasmo por publicar obras sinfónicas se extendió por más de dos décadas.

Herederos de aquel primer impulso sinfónico fueron los compositores que nacieron en los años ochenta, como Julio Gómez, María Rodrigo o Con-

rado del Campo, aquellos que decidieron incorporar a su estética orquestal un contenido literario que ahondaba en los referentes del patrimonio cultural español. No era solo una cuestión identitaria sino también una apuesta por la riqueza temática que tenían a su disposición, con alusiones continuas a escenas del *Quijote*, a cantigas de Alfonso X el Sabio o al mundo romántico de leyendas de Gustavo Adolfo Bécquer.

María Rodrigo (1888-1967), precursora de tantas cosas, le dedicó al escritor sevillano la que a la postre sería la primera ópera compuesta por una mujer ofrecida en un escenario público, *Becqueriana*, drama en un acto y tres escenas estrenado en el Teatro de la Zarzuela el 9 de abril de 1915. Rodrigo tomó como punto de partida la rima XI de Bécquer, sobre la que los hermanos Álvarez Quintero desarrollaron la trama. Había comenzado a esbozarla en Múnich en 1913, con un notable espíritu modernista y densidades orquestales wagnerianas. La atmósfera onírica del poema original, con su búsqueda del amor inalcanzable —«Yo soy un sueño, un imposible, / vano fantasma de niebla y luz; / soy incorpórea, soy intangible: / no puedo amarte. / —¡Oh ven, ven tú!»—, se traslada a la orquesta de manera fidedigna gracias a la facilidad para el color y el timbre de la compositora. En su estreno los críticos destacaron, precisamente, las escenas instrumentales que se escucharán durante el concierto: «Vals» y «Marcha». En ese sentido se pronunció el periódico *La Lira Española* poco después del estreno, explicitando que «lo más bello de la obra, los bailables, páginas instrumentales que por sí solas demuestran que la Srta. Rodrigo no es una ilusa».

Por su parte, Julio Gómez (1886-1973), de la misma generación que María Rodrigo, optó en los mismos años por un perfil más anónimo. Autor con una preparación intelectual formidable y una preocupación por el humanismo de idéntica naturaleza, fue un importante impulsor de todas aquellas reformas en las instituciones musicales que facilitasen el acceso a la música. Decidió vivir fuera de los alineamientos estéticos de la época, manteniendo la equidistancia en la poco práctica dicotomía entre lo francés y lo alemán. Después de la Guerra Civil y tras un proceso de depuración que le dejaría notables secuelas económicas, Gómez se entrega a la composición del poema sinfónico *Maese Pérez el organista* (1940), una *rara avis* en su catálogo dado el poco aprecio que sentía por la música programática. Lo termina en octubre de ese año de-

dicándosela a su padre —al «músico que me hizo músico»— y presentándolo al concurso del Ateneo de Sevilla, que acaba ganando. Gómez toma el texto original de Bécquer desde el ensueño, con un talento inusitado para la evocación y sintiéndose cómodo alrededor de una leyenda donde el punto de vista subjetivo se impone. El compositor madrileño encuentra en la partitura un equilibrio entre el lirismo que describe a Maese Pérez, la mirada a la tradición y el despliegue tímbrico, llegando a convocar el órgano de la leyenda a través de juegos orquestales.

Gómez, adorador de la labor sinfonista de la generación de Bretón, Chapí y Marqués, afirmó con cierta melancolía en su discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes que era «por nacimiento, por irresistible inclinación de mi gusto personal [...] un compositor del siglo XIX». En cierto sentido estaba en lo cierto: como Marqués o Rodrigo, no entendió de forma unívoca la música ni consideró el pasado una tierra quemada, sino un paisaje donde decir modernamente lo antiguo, para luego dedicar todos sus esfuerzos a aprender a enseñarlo.

II
22.05.2025

CICLO SATÉLITES
DE LA OCNE:
«IDENTIDAD
CREADORA»
AUDITORIO NACIONAL
DE MÚSICA,
SALA DE CÁMARA

CORO NACIONAL
DE ESPAÑA

DIRECTOR
Esteban Urzelai

BARÍTONO
José Bernardo
Álvarez de Benito

ÓRGANO
Jesús Campo

BANDA DE
TXISTULARIS
Jon Ansorena
Leire Retegi
Peio Irigoien
Gorka Catediano

JESÚS GURIDI
(1886-1961)

Tantum Ergo

3'

VICENTE
GOICOECHEA
(1854-1916)

*Ave, verum corpus
Christus factus est*

3'

4'

HILARIÓN
ESLAVA
(1807-1878)

*Tres motetes, opus 156:
Ave Maria
Benedicta es tu
O sacrum convivium*

10'

PADRE
DONOSTIA
(1886-1956)

O lesu mi dulcissime 4'

VALENTÍN
ZUBIAURRE
(1837-1914)

Marcha ofertorio 5'

ANTONIO JOSÉ
(1902-1936)

*Cinco canciones
castellanas:
Romance de rosa fresca
El molinero, núm. 2* 6'

ÓSCAR ESPLÁ
(1886-1976)

*Dos tonadas levantinas:
De la sierra
De la marina* 3'

PADRE
DONOSTIA

Euskal irukoitz 4'
Donostia 3'

PABLO
SOROZÁBAL
(1897-1988)

Baserritarra 2'
Bigarren kalez kale 4'

La conmoción de la raíz

El 4 de febrero de 1855 una Sociedad de Artistas que aúna a buena parte de la intelectualidad musical madrileña publica el primer número de la *Gaceta musical de Madrid*, una revista orientada a la divulgación cultural dentro del mundo burgués y pensada, con total premeditación, para influir en las decisiones estructurales que el gobierno había de acometer en el ámbito de la música. Se buscaba una evolución informada a todos los niveles que supiera dejar a un lado las posibles herencias políticas. La publicación arrancaba con un artículo de opinión titulado «Del arte musical en España», firmado por el compositor, musicólogo y director de la revista Hilarión Eslava (1807-1878):

Que en España hay grandes disposiciones para el arte musical, es indudable. Que la organización de los españoles es ventajosa para todos los ramos que el arte abraza, es notorio. Que en todos los tiempos hemos tenido, y tenemos hoy, artistas de relevante mérito, tanto compositores como cantantes e instrumentistas, es incuestionable. Todo esto es muy cierto; pero también lo es que el arte, en general, está en España más atrasado que en otras naciones de Europa, cuyos naturales no se hallan dotados de tan buenas disposiciones como los nuestros. ¿Cuáles son, pues, las causas de esto?

En líneas posteriores pasaba a enumerar los recursos estratégicos que necesita articular una sociedad para conseguir hacer llegar el arte al ciudadano: conservatorios, escuelas musicales, academias, capillas, sociedades... Todo un tumulto cultural arremolinado alrededor de instituciones públicas o privadas que habrían de remar en un mismo sentido. A la creación de ese tejido se dedicarían Eslava y otros tantos, aprovechando los espacios vinculados con sus respectivos entornos laborales que se van creando. El compositor navarro acababa de acceder a una plaza como profesor titular del Conservatorio Nacional de Música y Declamación —una institución que pasaría a dirigir una década después—, aunque su trayectoria previa era ya impresionante, trabajando como maestro de capilla de la catedral de Sevilla y de la Capilla Real de Madrid, entre otras. Esos contextos litúrgicos le proporcionaron el bagaje y la

desenvoltura coral que se pueden apreciar en obras como los *Tres motetes*, opus 56, para cuatro voces y órgano, inscritas en el espíritu reformista de la época, que dejaba de lado la grandilocuencia y recuperaba tanto las sobrias secuencias gregorianas originales como las técnicas comunes de la polifonía renacentista. Este tipo de piezas no solo atesoraba un valor artístico propio sino que sumaba una cierta conciencia colectiva y de construcción de públicos, ya que podía cubrir las carencias de aquellos centros litúrgicos que no disponían de archivos de partituras, grandes corales o compositores propios.

En paralelo a lo que ocurría con el renacer sinfónico en las sociedades musicales, los aires de cambio en la música religiosa también aparecieron de forma cíclica durante el último tercio del siglo XIX y principios del XX, en una perpetua búsqueda de equilibrios entre renovadores y conservadores de la tradición. Desde una óptica menos academicista, se incorporaron al mundo de los orfeones y las catedrales compositores que trasladaban una mayor libertad creativa a la par que un compromiso importante con la docencia o la divulgación. No se trataba solo de componer música de calidad sino de enseñar a apreciarla desde una perspectiva más práctica y participativa. Es el caso de Vicente Goicoechea (1854-1916), maestro de capilla de la catedral de Valladolid y uno de los responsables de mantener el pulso de la enseñanza musical tras el vacío institucional de las sucesivas desamortizaciones. Goicoechea propone una revitalización de lo polifónico sin necesidad de un gran acompañamiento orquestal, como atestiguan dos de sus obras más conocidas, el *Ave, verum corpus* y el *Christus factus est*, con una tímbrica elegante y un cuidado juego con los balances vocales. De alguna manera Goicoechea y sus coetáneos consiguen crear nueva «vieja» música.

Ya formando parte de esta generación entre generaciones a la que dedica sus esfuerzos el festival Focus en 2025 —la de Esplá, Turina o Gómez—, aparecen dos figuras principales en el mundo coral: el Padre Donostia y Jesús Guridi, dos perfiles bien distintos que coincidieron en unas propuestas estéticas más internacionales y en la necesidad de aportar nuevos enfoques educativos basados en el folclore. El Padre Donostia (1886-1956) compartió itinerarios de aprendizaje en París con D'Indy o Debussy, aunque fue Maurice Ravel quien influyó de forma más clara en su perfil compositivo. En sus obras se entremezclan esas armonías que miran a Francia con la reivindicación —a ve-

ces explícita; otras, mucho más sutil— del canto gregoriano. Añadió además una extraordinaria escritura para el órgano en el repertorio coral, alejándose del mero acompañamiento para ser tratado como una pequeña orquesta que va revelando su jardín secreto de timbres. El motete *O Iesu mi dulcissime* está escrito en 1941, en pleno exilio francés y en una época conflictiva a nivel social y personal. Las inestabilidades de alrededor se trasladan a la partitura en forma de audacias armónicas, sin abandonar ese paisaje intimista que tan certeramente era capaz de construir el Padre Donostia.

Por su parte, Jesús Guridi (1886-1961), cultivador de prácticamente todo género musical, comenzaba a ser reconocido por aquel entonces en los medios musicales como autor de música sacra, conjuntamente con el Padre Donostia y otros renovadores del género. Aunque los orfeones y asociaciones corales mixtas habían conseguido ampliar sus miras, seguía siendo una época difícil para cualquier compositor de música sacra que quisiera reivindicarse. En 1903 el papa Pío X se había desmarcado de la escalada de preciosismo sonoro europeo para demandar sobriedad y contención. Guridi no acaba de acogerse a esa nueva estética pero su talento se impone y, en septiembre de 1917, dos años después de la composición de *Tantum Ergo*, se explicita su reconocimiento en el principal medio de difusión del género, la revista *Música Sacro-Hispana*:

Hace ya dos lustros que un mes tras otro van apareciendo bellas páginas de género religioso. [...] Notables son [en] el herir las fibras del sentimiento los PP San Sebastián (Aita Donostia) e Iruarizaga [...]. Alguna vez nos ha honrado el insigne maestro Guridi.

Formado en la Schola Cantorum parisiense, Guridi ya pone en práctica algunas de sus señas de identidad, como el tratamiento extremadamente elegante de las voces —aprendido de sus años con Abel Decaux y Vicent d'Indy— y un lirismo que parece sobrepasar el contexto litúrgico, algo que ya ocurría en los ofertorios homónimos previos de Eslava o Fauré. Parte de la genialidad de Guridi consiste en compatibilizar su marcado estilo con la atmósfera sonora que exigía Pío X, muy crítico con el «abuso gravísimo» de una música que habitualmente se priorizaba frente a la liturgia cuando «no es sino su humilde sierva».

Para cerrar este primer bloque de repertorio sacro se escuchará la *Marcha ofertorio o Entrada de procesión* para órgano de Valentín Zubiaurre (1837-1914), uno de los alumnos de Hilarión Eslava que mejor entendieron las propuestas de renovación del maestro.

Una de las características compartidas de este primer tercio del siglo xx, tanto en el ámbito sinfónico como en el coral, será la mirada reiterada hacia lo folclórico, una mirada que a menudo ha sido entendida como un acto de reivindicación identitaria. Aunque los matices ideológicos son inevitables, la incorporación de lo popular no funcionó tanto como una muestra de nacionalismo tardío sino como un reconocimiento tácito a una riqueza largo tiempo ignorada por la intelectualidad española por representar todo lo contrario a la modernidad a la que se aspiraba. Se asistirá en estos años a una toma de conciencia que implicaba un compromiso con ese patrimonio, estrenado y defendido habitualmente en las sociedades provinciales o, en el caso coral, por los orfeones que habían proliferado desde la segunda mitad del siglo xix. Precisamente Guridi y el Padre Donostia figurarán entre quienes mejor incluyen los elementos populares en su música, aunque la mayor eclosión de esas piezas volcadas hacia lo regional estará claramente fuera del ámbito religioso.

Un caso extremo es el del compositor Antonio José (1902-1936), desaparecido prematuramente con el estallido de la Guerra Civil y responsable de uno de los momentos de mayor esplendor del Orfeón Buralés. En su labor de sistematización de la música popular, Antonio José viaja con asiduidad por la España rural para catalogar y posteriormente publicar colecciones de cantos populares. La rearmonización de algunos de ellos servirá de punto de partida para su folclore intelectualizado, como ocurre con *El molinero*, la segunda de las *Cinco canciones castellanas*. El *Romance de rosa fresca* para seis voces mixtas del presente programa también supone su despedida del mundo de la composición. La estrena el 13 de octubre de 1935 en el Orfeón Buralés, que por aquel entonces dirigía, aprovechando el diálogo del romance tradicional en el que se basa para repetirlo musicalmente, dividiendo las voces y llenándolo de expresividad.

De la misma manera, Óscar Esplá (1886-1976) trabajará con su tierra levantina como si fuera un sustrato infinito para nutrir los pentagramas. Si ya en el entorno sinfónico la presencia de Alicante era notable, algo similar ocurre

en su música de cámara y coral. Las *Dos tonadas levantinas* pertenecen a su última etapa creativa, cuando los rasgos de su sonoridad mediterránea estaban totalmente naturalizados en el discurso musical y había sometido su escritura a un progresivo desligamiento de las vanguardias. *De la sierra* y *De la marina* participan además de la idea neoclásica del contraste, partiendo de un canto de trilla la primera, de espíritu melancólico, y llevando la música al extremo contrario la segunda, casi como una danza. El estilo más desenfadado encaja con la ironía de la letra: «Si te vas mañana al monte / no te olvides de llevar / una bota de buen vino, / que es muy largo el caminar». Fueron estrenadas por el Coro Nacional de España en 1955.

El mundo de los orfeones entra en una nueva etapa durante el siglo xx al convertirse muchos de ellos en asociaciones corales mixtas, invalidando buena parte del repertorio previo, que había sido pensado para coro masculino. Llegarán entonces un buen aluvión de nuevas obras que incluyen ademanes regionalistas, a cuenta del buen resultado que le proporcionaban a los compositores: el público aplaudía entonces como aplaude hoy que los conciertos finalicen con acentos populares a cuenta de la ruptura de los códigos de la etiqueta. Pablo Sorozábal (1897-1988) experimenta su propia aventura nacionalista al componer en 1932, durante sus años en Leipzig, la *Suite vasca* para coro y orquesta. La importante acogida de su iniciativa en el entorno donostiarra hará que reciba el encargo de Secundino Esnaola para componer algo inédito: piezas festivas con acompañamiento de banda de *txistu* e incorporación de *irrintzis*, los gritos populares del mundo rural vasco. El *Cancionero* de Azkue servirá como pretexto poético; de ahí seleccionará Sorozábal melodías para escribir partituras a coro de voces mixtas, banda de *txistularis* con atabalero e *irrintzilari*. No deja de sorprender la sabiduría del compositor donostiarra a la hora de construir un nuevo género sin traicionar los códigos de ninguno de los dos extremos que representa. Una síntesis lúcida de lo que todos los compositores del presente programa intentaron: evolucionar, unir, enseñar y conmover.

III
28.05.2025

AULA DE
(RE)ESTRENOS 129.
PROYECTO CONRADO:
INTEGRAL DE SUS
CUARTETOS (V)
FUNDACIÓN
JUAN MARCH

CUARTETO SEIKILOS

VIOLINES
Iván Görnemann
Pablo Quintanilla

VIOLA
Adrián Vázquez

VIOLONCHELO
Lorenzo Meseguer

CONRADO
DEL CAMPO
(1878-1953)

*Scherzo
(Cuarteto nº 7 en
Mi menor, versión
de 1911)* 9'

MARÍA
DE PABLOS
(1904-1990)

*Sonata romántica,
para cuarteto de cuerda* 25'

CONRADO
DEL CAMPO

*Cuarteto núm. 10 en
Fa mayor, «Castellano»* 60'

El arte es como un gran faro que ilumina al mundo; las tenebrosidades y escondrijos están bien para los que no pueden hacer otra cosa.

Joaquín Turina, «Sociedad Filarmónica», *El Debate*, 15 de enero de 1930

Para ampliar la información sobre el programa, ver la publicación de la Fundación Juan March «Aula de (Re)estrenos 129. Proyecto Conrado: integral de sus cuartetos (V)».

El maestro y María

En 1948, año en que Conrado del Campo estrenó su *Cuarteto núm. 10 en Fa mayor*, «*Castellano*», el compositor madrileño estaba considerado como una de las grandes personalidades de la cultura española. El 13 de mayo de ese año, dos días después del estreno del cuarteto, el diario *Pueblo* anunciaba el inicio de una serie de entrevistas, «Hombres con voz y voto en diálogo con Pueblo», en las que participarían los más prestigiosos representantes de la cultura y la sociedad española para hablar «del pasado y del porvenir de España y Europa». Entre otros figuraban Ramón Menéndez Pidal, Vicente Aleixandre y, en el campo musical, Bartolomé Pérez Casas (entonces reconocido internacionalmente como uno de los directores de orquesta más prestigiosos) y Del Campo. En la entrevista al compositor madrileño, publicada el 11 de junio, se señalaba que «todos los grandes músicos [españoles] de las últimas generaciones, si descontamos algún que otro caso aislado, se declaran discípulos suyos con orgullo».

Bastantes años antes, a raíz del ingreso de Conrado del Campo en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 26 de junio de 1932, 94 discípulos/as de sus clases de Composición le rindieron un gran homenaje; de estos, treinta eran mujeres (un 32%), entre las que estaba María de Pablos Cerezo, en aquellos años una de sus discípulas más brillantes. De Pablos emergió en la música española como un luminoso cometa que deslumbró a todos entre 1928 y 1933 por su inteligencia, sus composiciones y su labor como directora de orquesta y pianista. En los años siguientes, sin que sepamos todavía bien el porqué, desapareció de la vida musical y en la década de 1940 fue ingresada en el sanatorio del doctor Esquerdo de Carabanchel (en realidad un hospital psiquiátrico), donde permaneció en el más absoluto olvido hasta su muerte en 1990.

En los últimos años de la dictadura de Primo de Rivera, las mujeres españolas tuvieron un gran auge y despertar en todos los ámbitos de la sociedad. El 20 de agosto de 1928, el periódico cubano *Diario de la Marina* publicaba una breve columna titulada «En España las feministas se van imponiendo», en la que señalaba que «con sus aptitudes eliminan a los hombres de los cargos públicos». Entre los varios ejemplos que presentaba estaba el caso de María de Pablos como primera mujer que obtenía en España la Pensión de Música en Roma que concedía el Ministerio de Bellas Artes.

Se ha señalado en repetidas ocasiones que De Pablos fue también la primera mujer directora de orquesta en España; sin embargo, sería conveniente matizar y decir «una de las primeras»; sin ir más lejos, el 26 de mayo de 1909, la revista *Actualidades* publicó una foto en la que se ve a la compositora María Rodrigo dirigiendo su obra *Serenata española*. En estos años finales de la dictadura primorriverista había varias jóvenes músicas que, además de compositoras e instrumentistas, ejercían como directoras de orquesta. Joaquín Turina publicó una columna en *El Debate* en agosto de 1930 titulada «Una orquesta femenina» en la que, con «educada» ironía condescendiente, daba la noticia de la posible creación en Madrid de una orquesta femenina, tal como sucedía en Estados Unidos, Londres y París. Turina informaba que «la idea pertenece a la señorita Adela Anaya, compositora, [pianista] y directora de orquesta. No olvidemos ante todo que María Rodrigo y María de Pablos han dirigido ya en Madrid». Para este proyecto, Anaya —de la que se conserva un vídeo en el que aparece dirigiendo su *Himno 14 de Abril* en la plaza Monumental de Madrid en 1931, con motivo de la naciente Segunda República española— contaba con los otros dos miembros de su trío: la violinista Isabel García Moreno como concertino y la reconocida compositora Luisa Alsina como primer chelo. Si el proyecto madrileño no llegó a cuajar, sí lo hizo en cambio la barcelonesa Orquesta Femenina, fundada en noviembre de 1932 por la pianista Isabel de la Calle a imitación de la de París, creada en 1930 por la violinista Jane Evrard. La formación barcelonesa, que en 1934 fue dirigida por una jovencísima Alicia de Larrocha, tuvo una larga vida hasta principios de la década de 1970.

Si bien es cierto que las mujeres en la música estuvieron secularmente marginadas o relegadas a un segundo plano, también es cierto que, ya en el primer tercio del siglo xx, algunos profesores españoles de composición animaron a sus alumnas a seguir adelante y las apoyaron efusivamente, sin remilgos de género, cuando vieron en ellas un verdadero talento, como fue el caso de Emilio Serrano con María Rodrigo y Luisa Pequeño, de Manuel de Falla con Rosa García Ascot, de Joaquín Turina con Francisca Velerda y Elena Romero (ambas le dedicaron obras) y, por supuesto, de Conrado del Campo con María de Pablos y una larga lista de compositoras.

TOMÁS GARRIDO

IV

06.06.2025

FOCUS 02.
AUDITORIO
NACIONAL
DE MÚSICA,
SALA SINFÓNICA

ORQUESTA
NACIONAL
DE ESPAÑA

DIRECTOR
Pablo Rus Broseta

ANDRÉS ISASI (1890-1940)

Die Sünde [El pecado],
opus 19 11'

ALFREDO CASELLA (1883-1947)

Italia, opus 11 21'

ÓSCAR ESPLÁ (1886-1976)

Sinfonía Aitana, opus 56 32'

Deseosa, como siempre, esta Sociedad de mejorar la situación moral y material de cuantos al arte músico se dedican, [...] ha creado una Caja Benéfica, cuya misión, por ahora, es facilitar recursos a sus socios en casos de verdadera necesidad durante su vida.

Sociedad de Conciertos de Madrid, 20 de enero de 1890

La revolución de los discretos

Pocos meses antes de que naciera Andrés Isasi (1890-1940), la Sección de Fondo Benéfico de la Sociedad de Conciertos de Madrid activaba su reserva económica de ayuda para los músicos y compositores que lindaban con la pobreza. Era un paso lógico para una institución que se había creado precisamente a espaldas de los empresarios y con la idea de establecer un baremo digno en las remuneraciones que percibían sus integrantes. En realidad el modelo económico estaba entresacado de los llamados «Concerts Padeloup» en el Cirque d'Hiver de París, que se mantuvieron en funcionamiento durante dos décadas y media, consiguiendo expandir el gusto sinfónico francés y mejorar las condiciones laborales de los músicos.

La activación del Fondo Benéfico era un síntoma de cómo este movimiento asociacionista, replicado en las principales ciudades españolas, supuso un paso determinante en los procesos de modernización cultural de un país que intentaba avanzar en paralelo con las sociedades hermanas europeas, principalmente de Francia, Alemania e Italia. En sintonía con su crecimiento internacional, se fue creando una tupida red de instituciones nacionales o regionales que servían de primer apoyo a los compositores, de empuje de cercanía. Era inevitable que aquellos años de construcción tuvieran como consecuencia una eclosión musical que se vio claramente reflejada en la primera generación de compositores nacidos dentro de la normalidad sinfónica, entre 1880 y 1890. Los Óscar Esplá, Julio Gómez, María Rodrigo, Andrés Isasi o Conrado del Campo crearon amparados tal vez no por una estética común pero sí por una preocupación compartida por establecer una estructura estable de espacios que consiguieran hacer crecer públicos, alumnados y repertorios.

Uno de los «ecos» mejor labrados de la Sociedad de Conciertos se dio en el norte, en 1908, fecha de creación de la Sociedad Filarmónica de Bilbao, convertida poco después en el principal agente dinamizador de la vida cultural vasca, conjuntamente con la notable proliferación de los orfeones. Al amparo de esta asociación musical fue donde el compositor Andrés Isasi estrenó algunas de sus obras —seis de sus *Lieder*, opus 16—, en la idea de expandir ese talento germinal que le llevaría a estudiar en Berlín bajo la tutela de Engelbert Humperdinck, el creador de *Hansel y Gretel*. Aunque Alemania

no era un destino exótico —María Rodrigo estudiaba con Richard Strauss en los mismos años y Pablo Sorozábal o Roberto Gerhard harían idéntico peregrinaje—, sí era minoritaria, al menos comparada con la vecina París. Los estrenos wagnerianos en Bilbao y la visita a la ciudad de Richard Strauss pudieron influir en su decisión.

En Berlín, Isasi fue celebrado por su capacidad para interiorizar las tendencias postwagnerianas y crear un lenguaje propio, desde la perspectiva de la evocación, y cercano, en cierto sentido, a los nuevos aires musicales cinematográficos. De aquellos años, entre el 1913 y 1914, salieron media docena de poemas sinfónicos, como *Zharufa* (premiado en el certamen de Malmö), *Erotische Dichtung*, *Das Orakel* o *Die Sünde*, interpretados por la Blüthner-Orchester y recibidos con notable entusiasmo. Parte del éxito de su música sinfónica en Alemania, más allá del evidente patrón de calidad, se debe a que tanto en España como en el resto de Europa la intelectualidad todavía se recuperaba del impacto que provocó el estreno tardío de *Parsifal* fuera de los muros de Bayreuth. Wagner había prohibido su representación más allá del templo de la Colina Verde y, hasta que treinta años después caducaran sus derechos de autor, la obra no pudo escucharse por los cauces oficiales. El 31 de diciembre de 1913, cerca de las 11 de la noche y aprovechando la diferencia horaria con Alemania, el Gran Teatre del Liceu estrenaba *Parsifal* en una sesión maratónica que terminaba cerca de las cinco de la mañana. Se inauguraba así una nueva oleada de wagnerianismo cuando todavía no había terminado de remitir la que provocó *Tristan und Isolde* años antes.

A la llegada de Isasi a Berlín, el compositor decide desechar sus obras de juventud y reiniciar su numeración de opus, algo que estaba muy lejos de ser un simple gesto simbólico. Precisamente *Die Sünde* forma parte de esta época de bautismo o primera madurez orquestal donde reaparece el entusiasmo tímbrico y los pentagramas se tiñen del empuje popular del Wagner más simbolista. Isasi va a incorporar en sus poemas sinfónicos algunos elementos del sinfonismo alemán, como la manera de organizar el material melódico, la densidad tímbrica o las recurrencias de los motivos. El año del estreno de *Die Sünde*, 1913, contará con otros eventos importantes en la vida del compositor, como su ingreso, conjuntamente con Jesús Guridi, en la Asociación de Artistas Vascos. Con la llegada de la Primera Guerra Mundial, Isasi regresa a

una España con el gusto dividido pero donde su lenguaje sinfónico será tenido por un síntoma de modernidad, encontrando su mayor momento de reconocimiento el 6 de marzo de 1918 con el estreno de su *Segunda Sinfonía* a cargo de la Orquesta Sinfónica de Madrid.

En paralelo a los movimientos asociativos españoles, el sur de Europa se incorporaba a las nuevas formas de organización musical. En 1917 el compositor italiano Alfredo Casella (1883-1947), tras haber participado en diversas sociedades internacionales, funda la Società Nazionale di Musica, con idénticos preceptos que sus homólogas europeas: la divulgación de la música italiana —eminente de jóvenes compositores—, la preservación de su patrimonio artístico y el fomento de las relaciones musicales con otros países, entre ellos España. De hecho, Casella será una figura apreciada en los círculos intelectuales españoles, pudiendo escucharse obras suyas en Granada o Madrid a través de la Sociedad Nacional de Música. La pieza *Italia, Rapsodia para orquesta*, opus 11 es un ejemplo de las concomitancias estéticas que movían ambas sociedades. El propio Casella resumía en su autobiografía, *I segreti della giara*, parte de la génesis de la partitura:

Comencé dos importantes obras orquestales en las que pretendía afrontar por primera vez el problema de crear un estilo a la vez italiano en espíritu y contemporáneo en su lenguaje sonoro. [*Italia*] fue una obra mucho más compleja y aún resiste el paso de los años.

La búsqueda de una narrativa musical propia sería para Casella la clave de bóveda de su creación durante esos años de juventud. Criado artísticamente en París, donde se instala con trece años y reside cerca de una década, comparte clases con figuras de la talla de Maurice Ravel, Alfred Cortot o Georges Enescu. A pesar de ello acaba distanciándose de la escuela francesa y del mundo creativo del impresionismo, no tanto por agotamiento de la fórmula de Debussy sino por aventurarse en una propuesta identitaria nacionalista que fuese más lejos que la simple cita popular. El propio Casella definirá el dialecto musical de *Italia* como «anti-impresionista» a la par que independiente de ese folclorismo recurrente del que renegaría poco después de forma explícita:

«La inserción de material folclórico en obras sinfónicas u operísticas es un recurso sobradamente obsoleto». La prospección en las raíces de la «italianidad» le llevará a interesarse por una perspectiva más histórica, quizás como consecuencia directa de su incorporación a la Societé de concerts des instruments anciens, un conjunto centrado en la interpretación de la música del barroco tardío que programaba sus conciertos a la luz de las velas en la sala Pleyel.

Estamos en un momento creativo anterior al terremoto estético que le supuso la escucha de *Pierrot Lunaire* de Arnold Schönberg, por lo que sus referentes a la hora de construir el entramado melódico de *Italia* estarán más cerca de Ferruccio Busoni o Vincent d'Indy, convenientemente orquestados con espíritu mahleriano y la impronta rítmica del nacionalismo ruso. En resumen, una obra profundamente cosmopolita. Casella se encargó de dirigir su estreno el 23 de abril de 1910 en la Salle Gaveau de París. A pesar de la idolatría de la que hoy es objeto, no se interpretó en Italia hasta quince años después.

Casella se iba a convertir en un asiduo visitante de la península poco después como intérprete del Trio italiano y también como autor, especialmente tras la creación de la Sociedad Nacional de Conciertos, inaugurada en plena efervescencia burguesa en el Hotel Ritz de Madrid el 8 de febrero de 1915. La idea inicial de la Sociedad, reflejada en sus estatutos, era la de reafirmar la identidad de la música española, ponerla en relación con los nuevos impulsos y llevarla donde otras instituciones no la habían podido llevar. Precisamente esa convivencia un tanto desclasada entre lo nuevo y lo nacional era lo que la hacía novedosa, apoyada por una apuesta divulgativa imponente a través de los estudios detallados de sus notas a programas.

Aunque la Sociedad apenas duró siete años, quienes desfilaron por sus programas siguieron siendo los protagonistas de los siguientes treinta. En ese entorno, el alicantino Óscar Esplá (1886-1976) va a ostentar un lugar de privilegio como compositor capaz de absorber esa multiplicidad de lenguajes estéticos —incluidos el de Casella o el más wagneriano de Isasi— que estallarán en las próximas décadas sin necesidad de adscribirse con fiereza a ninguno de ellos. Mantenerse en una especie de retaguardia privilegiada es lo que va a dinamitar su olvido durante décadas, a pesar de que su música funcione como puente transitable entre el sinfonismo germinal de finales del xix y la vanguardia de mediados del siglo xx. Esplá propondrá una especie de panteísmo so-

noro donde lo nacionalista se diluye por exceso de cercanía: será su tierra, su región, su entorno más inmediato el que sustente su imaginario sonoro.

Al final de su carrera, cercano a la década de 1970, compone la *Sinfonía Aitana*, opus 56 como último baluarte del post-romanticismo en lo formal y de la evocación impresionista en lo emocional. Su conexión con la naturaleza y con la luz del Mediterráneo sigue siendo evidente, utilizando los recursos sonoros a los que había dedicado buena parte de su vida creativa en forma de escalas y armonías peculiares. El nombre de la sinfonía lo toma de la sierra de Aitana, el conjunto montañoso más elevado de Alicante, de donde huyó con su familia destino Bélgica al comenzar la guerra en 1936. En realidad la seducción ejercida por Aitana era un lugar recurrente en la intelectualidad alicantina, como demuestran los relatos de *Años y leguas* de Gabriel Miró o un buen número de cuadros del pintor Emilio Varela. Para Esplá tampoco era la primera de las obras ambientada en esa atmósfera; *La sierra (Suite folklórica)*, de 1930, juega con los mismos paisajes y colores. El propio Esplá dirá que la sinfonía «responde a situaciones líricas vividas en aquellas sierras», dando a la partitura una estructura clásica en cuatro movimientos, aunque de contenido mucho más libre y lírico, próximo al poema sinfónico.

Fue precisamente la Orquesta Nacional de España quien la estrenó, en el marco del I Festival de Música de América y España, en octubre de 1964, con Rafael Frühbeck de Burgos a la batuta. Los últimos y continuos retoques los hizo un Esplá que rondaba los ochenta años e incluyeron ese famoso —y sarcástico en extremo— subtítulo: «A la música tonal, *in memoriam*». Había pasado un siglo desde que la Sociedad de Conciertos arrancara su andadura, cien años de recorrido sinfónico y de esfuerzo compartido por conseguir crear el vínculo del público con un género abucheado o incomprendido en sus inicios. La familiaridad con la que hoy se acoge y la amplitud del repertorio son patrimonio de una generación nacida entre generaciones pero carente del relato mítico que tuvieron otras. Y es que las retaguardias han tenido siempre mala reputación.

MINISTERIO DE CULTURA – INAEM	ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA		
MINISTRO DE CULTURA Ernest Urtasun Domènech	EQUIPO TÉCNICO DIRECTOR TÉCNICO Félix Palomero	GERENCIA ADMINISTRACIÓN Rosario Laín María Morcillo	SECRETARÍAS TÉCNICAS Y DE DIRECCIÓN Montserrat Morato Paloma Medina Pilar Ruiz Carlos Romero
SECRETARIO DE ESTADO DE CULTURA Jordi Martí Grau	DIRECTORA ADJUNTA Belén Pascual	CONTRATACIÓN María del Prado Rodríguez	PÚBLICOS Begoña Álvarez Marta Álvarez
DIRECTORA GENERAL DEL INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA (INAEM) Paz Santa Cecilia Aristu	GERENTE Elena Martín COORDINADORA ARTÍSTICA Mónica Lorenzo DEPARTAMENTO ARTÍSTICO Miguel Sánchez		
SECRETARIO GENERAL Benjamín Marco Valero	DIRECTORA DE COMUNICACIÓN Ana Albarellós		
SUBDIRECTORA GENERAL DE MÚSICA Y DANZA Ana Faus Guijarro	COORDINADOR DE PRODUCCIÓN (ÁREA DE ESCENARIO) Miguel Rodríguez		
SUBDIRECTORA GENERAL DE TEATRO Miriam Gómez Martínez	COORDINADORA TÉCNICA DEL CNE Isabel Frontón		
SUBDIRECTORA GENERAL DE PERSONAL Marina Albinyana Álvarez	SECRETARIO TÉCNICO DE LA ONE Edmundo Vidal ÁREA SOCIOEDUCATIVA Rogelio Igualada		
SUBDIRECTORA GENERAL ECONÓMICO- ADMINISTRATIVA Leticia González Verdugo	PRODUCCIÓN Montserrat Calles Patricia Ortega-Villaizán		

AGRADECIMIENTOS

Ministerio de Cultura.
Archivos Estatales
(España)

Archivo Fotográfico
Museo Nacional Centro
de Arte Reina Sofía
Fundación
Mediterráneo
Instituto del
Patrimonio Cultural
de España
Instituto de Ciencias
de la Construcción
Eduardo Torroja, CSIC

Alumna en prácticas
del Máster en Gestión
Cultural UC3M
Isabel Walsh

FOCUS FESTIVAL 2025.
SINFONISMO Y
SOCIEDADES
MUSICALES

COMISARIO INVITADO
Mario Muñoz Carrasco

PUBLICACIÓN

EDITOR
Mario Muñoz Carrasco

TEXTOS
Mario Muñoz Carrasco
Marcia Castillo Martín
Ángeles Afuera
Joaquín Turina Gómez
Borja López Arranz
Jesús Moreno Sanz
Ismael Amarouch
Tomás Garrido

COORDINACIÓN
Miguel Sánchez
Rebollar

DISEÑO
José Duarte

EDICIÓN DE TEXTOS
Exílio Gráfico

ISBN
978-84-9041-527-6

NIPO
193-25-056-1

DEPÓSITO LEGAL
M-8471-2025

Con la colaboración de

**radio
clásica**

La Música, que es substancialmente el arte de las imágenes múltiples, [...] no quiere decir nada. A veces parece que quiere; es que no sabemos despojarnos del hombre lógico, y hasta a las obras bellas, desinteresadas, les aplicamos el por qué. Cada uno pone su letra interior a la Música, y esta letra imprecisa, varía...

Gerardo Diego (*Revista Cervantes*, Madrid, 1922)

