



## El alma rusa en el imaginario español de la Edad de Plata: resonancias musicales y coreográficas (1914-1923)<sup>1</sup>

Beatriz Martínez del Fresno<sup>2</sup>

Recibido: 7 de junio de 2016 / Aceptado: 21 de septiembre de 2016

**Resumen.** A través del análisis de la prensa y las revistas especializadas se estudia la recepción del sinfonismo y de los espectáculos coreográficos rusos en Madrid entre el estallido de la Gran Guerra (julio de 1914) y el inicio de la dictadura de Miguel Primo de Rivera (septiembre de 1923). El artículo responde a un doble objetivo: valorar el papel de la música rusa en la capital durante un período crucial de la historia en que los españoles se dividieron en aliadófilos y germanófilos, y detectar algunas facetas singulares del imaginario ruso construido alrededor de la música y la danza, que a su vez sirvió como referente y espejo en la búsqueda de una identidad musical española. Con el examen detallado de ese período se pretende contribuir a una mejor apreciación de la transferencia cultural rusa y soviética en la España de la emblemática *Edad de Plata*.

**Palabras clave:** Edad de Plata, Madrid; 1914-1923; música sinfónica; ballet; recepción; imaginario ruso en España; transferencia cultural.

### [en] The Russian Soul in the Spanish Imaginary of the Silver Age: Musical and Choreographical Echoes (1914-1923)

**Abstract.** The article analyses the reception of Russian symphonic music and choreography in Madrid between the outbreak of the First World War in July of 1914 and the beginning of the dictatorship of Miguel Primo de Rivera in Spain (September 1923) through the local, daily press and specialized journals. The essay has a double objective: to evaluate the role of Russian music in the capital during a crucial historical period in which the Spaniard were divided into aliadophiles and germanophiles, and to identify particular and significant details of the Russian imaginary in Spanish culture, constructed around music and ballet that served his time as referent and mirror in the search of an Spanish musical identity. This comprehensive analysis aims to contribute to a clearer understanding of the Russian and Soviet cultural transference in Spain's iconic *Silver Age*.

**Keywords:** Silver Age; Madrid; 1914-1923; symphonic music; ballet; reception; Russian imaginary in Spain; cultural transfer.

**Sumario.** Introducción. 1. Difusión de la música y el ballet ruso en Madrid hasta 1923. 1.1. La música rusa en conciertos y teatros. 1.2. Los *Bailes Rusos* de Sergei Diaghilev y otras compañías en Madrid. 2. Discursos sobre la música rusa. 2.1. Músicas nacionales en el contexto de la guerra europea. La escuela francorrusa. 2.2. Del orientalismo a la Rusia progresista y revolucionaria. 3. Vínculos entre España y Rusia. 3.1. Una comunidad imaginada: los parentescos entre músicas populares. 3.2. Transferencia y fusión: *El sombrero de tres picos*. 4. Conclusión.

<sup>1</sup> Investigadora principal del proyecto de I+D+i *Danza durante la Guerra Civil y el franquismo (1936-1960). Políticas culturales, identidad, género y patrimonio coreográfico* (MINECO HAR2013-48658-C2-2-P) y coordinadora del Grupo de Investigación Música, Danza y Estudios Culturales (MUDANZES).

<sup>2</sup> Universidad de Oviedo (España)  
E-mail: mbeatriz@uniovi.es

**Cómo citar:** Martínez del Fresno, Beatriz (2016). “El alma rusa en el imaginario español de la Edad de Plata: resonancias musicales y coreográficas (1914-1923)”, *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 38: 31-56.

## Introducción

Con la intención de profundizar en un período concreto, centraremos el recorrido de este artículo en un lapso de tiempo breve, una pequeña parcela de la llamada *Edad de Plata* de la cultura española, que enmarcamos entre dos acontecimientos históricos, uno internacional –la Gran Guerra– y otro nacional –la instauración de la dictadura militar de Miguel Primo de Rivera, consentida por el rey Alfonso XIII<sup>3</sup>–. Queremos aproximarnos a las imágenes de Rusia presentes en Madrid durante un tiempo en que una España escasamente industrializada se hallaba en pleno debate alrededor de la modernización y las generaciones de 1898 y 1914 enarbolaban sus posturas casticistas o europeístas. Además, la Gran Guerra ponía en crisis el orden establecido, dividía al continente en dos bloques y conducía a los intelectuales y medios de prensa españoles a tomar posición como aliadófilos o germanófilos a pesar de la estricta neutralidad ordenada mediante un Real Decreto publicado durante el gobierno de Eduardo Dato y ratificada el 7 de agosto de 1914.

Tal y como señala acertadamente Sandra Pujals en la introducción a este dossier<sup>4</sup>, en la transferencia de individuos, objetos o conceptos a través de las fronteras cabe distinguir un “cuerpo” y un “alma”. En el primer caso, el “cuerpo”, la profesora Pujals sugiere pensar en la circulación física o virtual de personas, productos o ideas de un país a otro. En el segundo, el “alma”, está implícita la experiencia derivada del cambio o del intercambio transcultural, una experiencia transnacional que transforma el sujeto y su entorno.

Proponemos en este artículo una primera alusión a ese “cuerpo”, para reflejar la circulación de artistas rusos, la interpretación de repertorios del mismo país por parte de las orquestas de Madrid y de obras coreográficas por la compañía de Sergei Diaghilev. En segundo lugar, presentamos una discusión sobre el «alma», indagando en los comentarios sobre música y danza publicados en las revistas culturales y musicales para extraer de ellos un perfil del imaginario ruso construido, o transmitido, por los intelectuales y críticos musicales. Dentro de un dossier dedicado al papel de Rusia como epicentro cultural transnacional, parece interesante examinar la manera en que se recibió y entendió en España la música y la danza de aquel país, conocer lo que algunas obras significaron para los artistas y el público, la forma en que modelaron sus experiencias estéticas y sirvieron como espejo en la búsqueda de una identidad musical española. Examinar, en fin, qué tipo de transferencias culturales se produjeron en los medios de expresión artística rusos y españoles.

De este modo perseguimos perfilar, desde el campo musical, una faceta de las relaciones entre Rusia y España que, desde un punto de vista cronológico, se ubica en un período intermedio entre el estudio de Sandra Pujals Ramírez sobre la cons-

<sup>3</sup> Sobre la Edad de Plata, véase MAINER, José Carlos: *La Edad de Plata (1902-1939): ensayo de interpretación de un proceso cultural*, 4.ª ed., Madrid, Cátedra, 1987.

<sup>4</sup> Pujals remite, entre otros, a los estudios de PORTES, Alejandro, GUARNIZO, Luis E., y LANDOLT, Patricia (eds.): “The Study of Transnationalism: Pitfalls and Promises of an Emergent Research Field”, *Ethnic and Racial Studies*, vol. 22, 2 (1999), pp. 217-237; VERTOVEC, Steven: *Transnationalism*, London, Routledge, 2014.

trucción del nihilismo ruso en la prensa liberal española de finales del siglo XIX<sup>5</sup> y el análisis de Irina Bulgákova respecto a las imágenes recíprocas de España y Rusia<sup>6</sup>.

Por otra parte, tomamos como punto de partida libros que han mostrado el gran potencial de la cultura creada en Rusia para extenderse por el mundo. Cabe destacar en este sentido *El baile de Natasha* de Orlando Figes<sup>7</sup>, un estudio comprensivo de la cultura rusa articulado principalmente desde una perspectiva interna pero cuyo capítulo titulado “Rusia en el extranjero” contempla también el proceso que llevó a tres millones de rusos a abandonar su país entre 1917 y 1929 y a formar una “nación en las sombras” con importantes centros culturales en París, Berlín y Nueva York<sup>8</sup>. Estas comunidades de emigrados, muy cuidadosas con su identidad cultural, emplearon la literatura, el arte, el teatro o la música como vehículos para su existencia y difusión transnacional. Baste recordar a una serie de artistas rusos que a lo largo del siglo XX desarrollaron buena parte de su actividad en segundos y terceros países, como es el caso del escritor Vladimir Nabokov, el pintor Marc Chagall o los músicos Sergei Rachmaninov e Igor Stravinsky.

Ha sido igualmente estimulante la lectura de *How Russia Shaped The Modern World*, el libro que Steve G. Marks consagró a las aportaciones políticas, ideológicas y artísticas de Rusia al mundo moderno, desde el anarquismo, el antisemitismo y el bolchevismo hasta manifestaciones muy concretas de arte, ballet y teatro<sup>9</sup>. En el capítulo 6 de este importante trabajo (“Conveying Higher Truth Onstage: Ballet and Theater”), Marks ofrece al lector una aguda valoración de las aportaciones de la compañía de Sergei Diaghilev (también de la labor de Konstatin Stanislavsky y Vsevolod Meyerhold en el teatro), así como una aproximación a las reacciones producidas por las actuaciones de los *Ballets Russes* en Francia, Reino Unido, Alemania y Estados Unidos<sup>10</sup>.

No podemos dejar de observar, sin embargo, que en este seguimiento transnacional de la cultura rusa apenas se ha integrado el caso de España, pese a que desde hace algunos años existen consistentes trabajos sobre las actuaciones y la recepción de los Ballets de Diaghilev en nuestro país. Me refiero en especial a un libro colectivo que contiene las actas del congreso “España y los *Ballets Russes*” organizado por Vicente García Márquez en Granada en 1989, así como cinco estudios preparados para la edición en el año 2000 y varios anexos<sup>11</sup>. Después de esta publicación ha habido contadas aportaciones originales sobre el tema, planteadas, por lo general, sobre una o dos temporadas de las ofrecidas en España por la compañía de Diaghilev y considerando la respuesta de la crítica musical o teatral de una ciudad determinada

<sup>5</sup> PUJALS RAMÍREZ, Sandra: “Morbo, género y terror: la construcción del nihilismo ruso en la prensa liberal española de fin de siglo”, *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 36 (2014), pp. 215-238.

<sup>6</sup> BULGÁKOVA, Irina: “Las imágenes recíprocas de España y Rusia: el caso de *Revista de Occidente* y la revista *Zvezdá (Estrella)*”, *Revista de Estudios Orteguianos*, 26 (2015), pp. 101-116. La autora concluye que en la etapa mencionada la *Revista de Occidente* prestó atención preferente a la Revolución rusa de 1917, el teatro y el ballet, y el régimen comunista.

<sup>7</sup> FIGES, Orlando: *El baile de Natasha. Una historia cultural rusa* [2002], Barcelona, Edhasa, 2010.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 626.

<sup>9</sup> MARKS, Steve G.: *How Russia Shaped The Modern World. From Art to Anti-Semitism, Ballet to Bolshevism*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2003.

<sup>10</sup> *Ibid.* Sobre el ballet tratan particularmente las pp. 176-204.

<sup>11</sup> ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio, y NOMMICK, Yvan (eds.): *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, Madrid-Granada, Centro de Documentación de Música y Danza del INAEM y Archivo Manuel de Falla, 2000 (reed. 2012).

(Madrid, Barcelona o Valencia); en otros casos interesándose en una obra en particular, a menudo las que tuvieron decorados de Pablo Picasso y/o música de Manuel de Falla (*Parade* o *El sombrero de tres picos*)<sup>12</sup>. Por su categoría y prestigio internacional, Stravinsky ha sido objeto de varios trabajos que analizan su relación con España<sup>13</sup> o trazado paralelos con Falla.

En cuanto a la música del período que nos interesa, partimos de los mapas contextuales establecidos a través de numerosas investigaciones musicológicas producidas en las últimas décadas, pero por extraño que pueda parecer hemos de decir que, si bien existen estudios sobre instituciones, compositores, intérpretes, críticos y obras musicales, no se han elaborado todavía trabajos centrados específicamente en la recepción del sinfonismo ruso en la España de esta época. Por ese motivo es inevitable que nuestro artículo tenga cierto carácter exploratorio.

La neutralidad española en la Gran Guerra (1914-1918) favoreció tanto el crecimiento económico como la visita de artistas e intelectuales extranjeros que venían huyendo de la situación europea. Tanto el flujo migratorio como el paso de los transeúntes incidió en las formas de vida y ocio, de forma que en unos pocos años una ciudad hasta entonces bastante castiza recibió un impulso hacia el cosmopolitismo. En aquel período de gran intensidad cultural que –al igual que otro algo más temprano en Rusia (1890-1917)–, se denominó *Edad de Plata* de la cultura española, las artes del espectáculo se diversificaron y se ensayaron diversas vías de modernización. En ese proceso cumplió un importante papel el estímulo de las artes escénicas y musicales rusas.

Precisamente unos meses antes del límite final que hemos marcado para nuestro estudio (septiembre de 1923), Ángel María Castell, el crítico musical del diario monárquico *ABC*, definía de forma muy expresiva el cambio que la ciudad de Madrid había sufrido en los años inmediatamente anteriores:

Lo ruso priva en España y no desde ahora. Hemos llamado rusos a los gabanes; en política hubo un grupo conservador al que se denominó de jóvenes rusos; en nuestra literatura influyó no poco Tolstoi; en la escenografía ha pesado mucho el espectáculo de los ballets rusos, y en música, desde Glinka y Arensky a Balakireff y Scriabin, ha recorrido nuestro amor toda la escala cromática<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> Se han referido, por ejemplo, a la presencia de la compañía en España GARCÍA-ABAD GARCÍA, M.ª T.: “Diaghilev en Madrid. Un hito de la moderna puesta en escena”, *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXVII, 2 (2000), pp. 57-71; MOLLFULLEDA, Conxita: “El impacto de las representaciones de la compañía de *Ballets Russes* de Diaghilev en Barcelona (1917-1918)”, *Cairón*, 8 (2004), pp. 7-42; CERRILLO RUBIO, M.ª Lourdes: “Cartografía de una fascinación: Diaghilev, los Ballets Rusos y España”, en Miguel CORTÉS ARRESE y Mancebo ROCA (eds.): *El viaje a Rusia*, Murcia, Nausícaa, 2008, pp. 153-194; CARRETE, Juan, y MERA, Guadalupe: “Picasso – *Parade* – *El sombrero de tres picos* – Falla. La crítica en España, 1917-1921”, en *Falla/Picasso: Le Tricorne*, Málaga, Fundación Picasso y Ayuntamiento de Málaga, 2013, pp. 14-63; y FRISON, Hélène: “Un salto de Nijinski no puede ser contado. Ortega y Gasset, spectateur des Ballets Russes”, *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne*, 50 (2015), pp. 221-234.

<sup>13</sup> Con posterioridad al artículo clásico de GÓMEZ AMAT, Carlos: “Stravinsky en Madrid”, *Música*, 11 (1954), pp. 81-101, que reproduce testimonios sobre todas sus visitas, se ha ocupado del tema HESS, Carol: *Manuel de Falla and Modernism in Spain, 1898-1936*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 2001, cap. 6 “Stravinsky in Spain, 1921-1925”, pp. 161-198. También ha publicado un breve estudio CASCUDO, Teresa: “Los críticos de la ‘música nueva’: la primera recepción de Stravinsky y la organización del campo musical en Madrid”, *Revista de Musicología*, 32, 1 (2009), pp. 491-499. Sobre un período posterior ha investigado GAN QUESADA, Germán: “Igor Stravinsky y su música en España (1945-1960): la construcción de una imagen crítica”, en Teresa CASCUDO y Germán GAN (eds.): *Palabra de crítico. Estudios sobre música, prensa e ideología*, Sevilla, Doble J, 2014, pp. 161-187.

<sup>14</sup> A.M.C. [Ángel María CASTELL]: “Los conciertos populares de Bellas Artes”, *ABC*, 10-II-1923, p. 22.

Castell proseguía su texto refiriéndose a la profecía que treinta años antes había escuchado al violinista Pablo Sarasate sobre la floración de la música rusa que, en efecto, se había confirmado. Así lo demostraban las manifestaciones musicales y teatrales bien conocidas por el público madrileño, por lo demás distribuidas en el tiempo con aparente independencia respecto a los numerosos cambios de gobierno:

El vaticinio se ha logrado, proclamándolo los carteles [carteleras] de nuestro teatro Real con los bailes rusos primero y con *Boris Godunov* y *El príncipe Igor* después; los programas de nuestras orquestas y Sociedades musicales, los Coros ucranianos [sic] y, en fin, los solistas que aisladamente se hacen oír, uno de ellos esta Dagmara Renina, que ayer hizo su presentación [...] como intérprete de canciones eslavas y españolas<sup>15</sup>.

## 1. Difusión de la música y el ballet ruso en Madrid hasta 1923

### 1.1. La música rusa en conciertos y teatros

La consolidación del sinfonismo español, considerada una aportación fundamental de la llamada Generación de los Maestros (un grupo de autores nacidos alrededor de 1886)<sup>16</sup>, se llevó a cabo desde la renuncia a la vieja aspiración de la ópera nacional como vía preferente de realización artística y gracias al desarrollo de las agrupaciones orquestales que multiplicaron los conciertos sinfónicos en la capital española y dieron a los jóvenes la oportunidad de oír su propia música. Como en tantas otras ciudades de aquel tiempo, la ópera venía siendo feudo del italianismo (y en menor medida del wagnerismo, siempre productor de pasión o rechazo), y en los escasos conciertos sinfónicos anteriores a 1914 tenían un papel destacado las obras de los grandes músicos alemanes o austriacos.

Sin embargo, podemos constatar que desde los primeros años del siglo XX la música rusa se fue introduciendo en los conciertos de la capital española. Antes de 1914, la Orquesta Sinfónica de Madrid había dado a conocer algunas obras del grupo de Los Cinco (M. Balakirev, C. Cui, M. Mussorgsky, N. Rimsky-Korsakov y A. Borodin) y otros autores rusos como P. Tchaikovsky, A. Liadov y A. Glazunov<sup>17</sup>.

Es cierto que muchas de esas obras no siempre tuvieron una primera acogida favorable en la capital de España, tal vez por parecer extrañas a un público conserva-

<sup>15</sup> *Ibíd.*, p. 22.

<sup>16</sup> Esta denominación para la generación de compositores que ocupa una posición intermedia entre las de 1898 y 1927 (y es coetánea de la llamada Generación de 1914, la de Ortega, Pérez de Ayala y Azaña), fue aplicada por Federico Sopena a varios profesores ligados al Conservatorio de Madrid (Joaquín Turina, Conrado del Campo, Jesús Guridi, Julio Gómez y Benito García de la Parra). SOPEÑA, Federico: *Historia de la música española contemporánea*, Madrid, Rialp, 1958, pp. 237-241. Más tarde, Enrique Franco y Carlos Gómez Amat ensancharon el concepto para incluir en este grupo generacional a Óscar Esplá, el padre Donostia y otros. Sobre las aportaciones de esta generación al sinfonismo español véase MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz: *Julio Gómez. Una época de la música española*, Madrid, ICCMU, 1999, cap. III.

<sup>17</sup> Por razones de espacio no reproducimos la relación de estrenos elaborada a partir de SAGARDÍA, Ángel: "Bosquejo histórico de las orquestas españolas. Orquestas Sinfónica, Filarmónica de Madrid y Nacional", *Música*, 8-9 (1954), pp. 35-79; y GÓMEZ AMAT, Carlos, y TURINA GÓMEZ, Joaquín: *La Orquesta Sinfónica de Madrid. Noventa años de historia*, Madrid, Alianza Editorial, 1994.

dor o quizá debido a una interpretación instrumental no muy ajustada. Por ejemplo, los dos tiempos de *Sherezade* que Fernández Arbós dio a conocer en 1908 merecieron sólo una discreta aprobación<sup>18</sup> y su estreno “pasó sin pena ni gloria” según sentenció Julio Gómez<sup>19</sup>. En 1914 sonó por primera vez la música de Stravinsky y tampoco sus *Fuegos artificiales* despertaron entusiasmo, pues fueron acogidos con “rigor” y “frialdad”<sup>20</sup>. Tras un paréntesis que coincide con el conflicto bélico, durante el cual –quizá por la dificultad de conseguir nuevas partituras– no parece que hubiera estrenos de música rusa, a partir de 1919 la Orquesta Sinfónica siguió añadiendo a su repertorio otras obras de Mussorgsky, Borodin, Rimsky-Korsakov, Scriabin<sup>21</sup>, Glazunov y Liadov.

El año 1915 trajo importantes cambios para la vida musical. La Sociedad Nacional de Música se inauguró con un concierto celebrado en el hotel Ritz el 8 de febrero y apenas unas semanas más tarde nacía una nueva agrupación, la Orquesta Filarmónica, que dio su primer concierto el 18 de marzo. Bajo la dirección de Bartolomé Pérez Casas esta orquesta estaba llamada a generar un fuerte estímulo de la actividad musical en la ciudad. El nuevo conjunto sinfónico nació con la vocación de entrega al trabajo y renovación del repertorio, y logró extender la música sinfónica a las capas medias y populares de la capital española<sup>22</sup> frente al público más selecto de la Orquesta Sinfónica, que actuaba en el Teatro Real (desde cuyo foso también acompañaba las óperas).

A la vez que apoyaba decididamente la escuela musical española, el director de la Orquesta Filarmónica programó obras clásicas, románticas y modernas. Entre éstas, Pérez Casas tenía una marcada preferencia por la música francesa y rusa. “Es ya cosa sabida que los autores rusos son casi la especialidad de la Orquesta Filarmónica» escribe Augusto Barrado en 1916<sup>23</sup>. La misma admiración se había plasmado en su suite *A mi tierra*, también llamada *Suite murciana*, obra premiada por la Academia de Bellas Artes en 1905 y sobre la que afirmaría años más tarde Adolfo Salazar que se había anticipado “a las novedades orquestales de un Rimsky-Korsakoff, con un sentido constructivo más firme y profundo»<sup>24</sup>.

La Filarmónica programó insistentemente repertorio ruso, tanto en sus conciertos de abono como en los célebres conciertos “populares” auspiciados por el Círculo de Bellas Artes<sup>25</sup>. El repaso exhaustivo de los programas de estos últimos, que se celebraban los viernes en el Circo Price, nos permite aportar algunas cifras relevantes:

<sup>18</sup> GARRIDO, Antonio: “La Sinfónica de Madrid y la Filarmónica de Berlín en el Teatro Real”, *La Ilustración Española y Americana*, 8-V-1908, p. 3.

<sup>19</sup> GÓMEZ, Julio: “Comentarios del presente y del pasado. Pérez Casas”, *Harmonía*, enero-junio (1956), p. 4.

<sup>20</sup> SALVADOR, Miguel: “Madrid musical”, *Revista Musical Hispano-Americana*, abril de 1914, p. 10.

<sup>21</sup> En 1922 Enrique Fernández Arbós dedicó una conferencia a *Prometeo*, que fue ilustrada al piano por Joaquín Turina. Su texto íntegro se reproduce en GÓMEZ AMAT, Carlos, y TURINA GÓMEZ, Joaquín: *La Orquesta Sinfónica de Madrid...*, pp. 220-232.

<sup>22</sup> En su discurso de ingreso en la Academia, el director trataría este tema. PÉREZ CASAS, Bartolomé: *Los conciertos musicales como signo de la cultura de los pueblos*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1925.

<sup>23</sup> A.B. [Augusto BARRADO]: “Orquesta Filarmónica”, *La Época*, 5-II-1916, p. 2.

<sup>24</sup> SALAZAR, Adolfo: *La música contemporánea en España*, ed. facs., Oviedo, Universidad de Oviedo, Ethos Música, 1982 [1.ª ed. 1930], p. 292.

<sup>25</sup> Sobre esos conciertos, fundamentales para el estímulo de la música sinfónica en Madrid, la difusión de la cultura musical a las capas medias y populares y el consenso en cuanto a la consolidación de una escuela sinfónica española, véase MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz: “Música e identidad nacional en la España de entreguerras: los conciertos populares del Círculo de Bellas Artes (1914-1924)”, *Quintana*, 10 (2011), pp. 29-63.

hasta septiembre de 1923 (límite de nuestro estudio) el compositor ruso más veces programado fue Rimsky-Korsakov (su nombre en los programas de mano en 37 ocasiones), seguido por Borodin (26) y, a cierta distancia, por Glazunov (9), Tschaikovsky (5), Tcherepnin (3), Glinka (2), Scriabin (1) y Mussorgsky (1).

Hemos llegado a contabilizar veintidós obras sinfónicas y catorce canciones rusas estrenadas en los conciertos populares durante los años que nos interesan, cifras que dan una idea de la difusión permanente de la música sinfónica de aquel país ante un público misceláneo durante los años de la guerra y la posguerra<sup>26</sup>. Las obras más repetidas fueron las danzas de *El príncipe Igor* de Borodin (12 veces), *Scheherezade* (11), *Capricho español* (7) y *La gran pascua rusa* (6) de Rimsky-Korsakov, *En las estepas del Asia central* de Borodin (7), *Stenka Razin* de Glazunov (5) y *Sinfonía patética* de Tschaikovsky (5).

A diferencia de lo ocurrido en 1908, la suite de Rimsky-Korsakov inspirada en *Las mil y una noches* triunfó bajo la batuta de Pérez Casas y fue repetida en casi todas las temporadas de la Filarmónica desde 1915 hasta 1923. Tratando de sintetizar los motivos recurrentes diremos que, por lo general, la crítica destacaba en *Scheherezade* la originalidad, la brillantez, el fuerte exotismo, el color orquestal de gran efecto, las “orgías de color”, el lujo y la fastuosidad o los “desbordamientos de melodía y de ritmo”<sup>27</sup>, excesos al fin y al cabo justificados por el tema oriental.

La segunda obra de Rimsky-Korsakov que fue objeto de numerosas repeticiones en el mismo espacio es el *Capricho español*, editado por primera vez también en 1888 y programado a menudo por la Orquesta Filarmónica entre 1916 y 1922. En este caso, el motivo es obvio: el compositor ruso, que a diferencia de Glinka no permaneció de forma prolongada en España aunque durante un tiempo se especulase con un supuesto desembarco en Asturias<sup>28</sup>, se basó en algunas melodías de cancionero para componer esta serie de cinco movimientos<sup>29</sup>. A los contemporáneos les causaba asombro que un compositor extranjero hubiera podido “compenetrarse tan íntimamente con el espíritu de nuestra música”, conservando su forma original, sin hacerle perder su carácter<sup>30</sup>; se habló de Rimsky-Korsakov como un “enamorado de nuestro espíritu”<sup>31</sup>.

El efecto de estas obras era el “entusiasmo delirante” de un auditorio que escuchaba “electrizado, emocionado, como si recibiera un tierno tributo”; en el estreno se hizo repetir, con una ovación formidable, la “Escena y canto gitano”. Tal era la popularidad del sinfonismo ruso que en ocasiones le fueron consagrados conciertos

<sup>26</sup> La abrumadora mayoría de obras de Rimsky-Korsakov en el repertorio de esta orquesta se mantendrá hasta la Guerra Civil. En el cómputo de conciertos correspondientes al período 1915-1936, los números totales de obras rusas programadas o repetidas son los siguientes: Rimsky-Korsakov (361), Borodin (187), Glazunov (86), Mussorgsky (78), Tschaikovsky (38), Stravinsky (23), Liadov (20) y Tcherepnin (15). Datos extraídos de CUADRADO CAPARRÓS, María Dolores: *Bartolomé Pérez Casas y la Orquesta Filarmónica de Madrid*, Alzira, Valencia, Editorial Germania, 2007, p. 212.

<sup>27</sup> SALAZAR, Adolfo: “La música en España”. “Madrid”, *Revista Musical Hispano-Americana*, julio-septiembre de 1915, p. 13.

<sup>28</sup> En 1917 Matilde Muñoz se refirió a la relación entre Rimsky-Korsakov y Anselmo González del Valle. Véase M. [Matilde MUÑOZ]: “Charlas musicales. Cómo escribió Rimsky-Korsakov su *Capricho español*”, *El Imparcial*, 4-V-1917, p. 3.

<sup>29</sup> Sobre la procedencia de los temas, tomados del cancionero de José Inzenga y Castellanos, véase el artículo de GARCÍA MATOS, Manuel: “Folklore en Falla”, I, *Música*, 3-4 (enero-junio de 1953), pp. 33-52.

<sup>30</sup> TRISTÁN [Santiago ARIMÓN]: “Teatro de Price. El concierto de ayer”, *El Liberal*, 5-II-1916, p. 2.

<sup>31</sup> M. [Matilde MUÑOZ]: “Orquesta Filarmónica”, *El Imparcial*, 5-II-1916, p. 3. No es secundario saber que este compositor ocupa el tercer lugar entre los programados con más frecuencia por la Orquesta Filarmónica entre 1915 y 1936, sólo por detrás de Wagner y Beethoven. Debussy figura en el cuarto puesto y Borodin en quinto lugar.

específicos; por ejemplo, el celebrado en 1921 por la misma Orquesta Filarmónica, o el Festival de Música Rusa para Coro y Orquesta organizado por la Masa Coral de Madrid bajo la dirección de Rafael Benedito dos años más tarde<sup>32</sup>. Así se comprende que en 1923 Juan José Mantecón se refiriese a la rusofilia en boga y a Rimsky-Korsakov como “máximo plenipotenciario de la cultura moscovita”<sup>33</sup>.

Aparte de las obras programadas por los conjuntos locales, no debemos olvidar a los artistas rusos que vinieron físicamente a Madrid durante los años que nos interesan: la cantante y bailarina Maria Kousnezoff (1912-1916); Igor Stravinsky (1916 y 1921); el pianista Brailovsky (1920 y 1921); los coros ucranianos (1921 y 1922); los cantantes Dagmara Renina (1922 y 1923) y Alejandro Koubitzky (1923); o la orquesta de balalaikas dirigida por Eugenio Sverhoff (1923).

Por último, es obligado reseñar el estreno de las dos primeras óperas rusas presentadas en el teatro Real: *Boris Godunov* de Mussorgsky (15 de enero de 1923) y *El príncipe Igor* de Borodin (6 de febrero del mismo año). Estas obras llegaban a Madrid con mucho retraso y su presentación se produjo en condiciones poco favorables. En el primer estreno el decorado no llegó a tiempo y se suprimieron “varias escenas y diferentes pasajes” por considerarlos “desagradables para las ideas del público habitual de ese teatro”<sup>34</sup>; se señaló que los intérpretes no habían estado a la altura del compositor, aunque se salvaba la pericia del director Tcherepnin. La obra de Borodin, menos innovadora que la de Mussorgsky, no produjo tanta extrañeza en el público, aunque el teatro no pasó de la media entrada. La puesta en escena de *El príncipe Igor* tampoco debió de ser muy coherente ya que “los bailables guerreros” fueron “interpretados por el bello sexo”, y con eso de daba a entender que o bien no se había comprendido en absoluto el espíritu de la obra o no se disponía de medios suficientes<sup>35</sup>.

## 1.2. Los Bailes Rusos de Sergei Diaghilev y otras compañías en Madrid

Con el fondo musical ya descrito, es indudable que lo ruso penetró en la escena española de un modo impactante cuando la guerra trajo a la compañía de Diaghilev, que dejó una impronta indeleble en la visualidad, la danza y el teatro producido a partir de entonces en nuestro país.

Las cinco temporadas de la compañía de Bailes Rusos en Madrid entre 1916 y 1921 ya fueron situadas en el contexto de los espectáculos de danza habituales en la capital española. En una publicación ya mencionada exploramos la presencia de la danza en las carteleras madrileñas de los años 1915-1925 y nos ocupamos además de reflejar la acogida dispensada a otros artistas que visitaron los teatros de Madrid durante el mismo período. Además, el ensayo ofrecía un estudio sobre la influencia de esa compañía en la creación coreográfica y en la experimentación teatral española posterior a 1925<sup>36</sup>.

<sup>32</sup> Anunciado en *El Sol*, 28-II-1923, p. 2; *La Época*, 3-III-1923, p. 3.

<sup>33</sup> JUAN DEL BREZO [Juan José MANTECÓN]: “*Mlada* de Rimsky Korsakov en la Sinfónica”, *La Voz*, 28-III-1923, p. 3.

<sup>34</sup> Sin firma: “El estreno de *Boris Godunov* en el teatro Real”, *El Sol*, 14-I-1923, p. 2.

<sup>35</sup> J.M.M.: “Teatro Real. Estreno de *El príncipe Igor*”, *La Correspondencia de España*, 7-II-1923, p. 1.

<sup>36</sup> MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz, y MENÉNDEZ SÁNCHEZ, Nuria: “Una visión de conjunto sobre la escena coreográfica madrileña (1915-1925) y algunas observaciones acerca de la influencia rusa en el desarrollo del *ballet* español” en Antonio ÁLVAREZ CAÑIBANO e Yvan NOMMICK (eds.): *Los Ballets Russes de Diaghilev y España ...*, pp. 149-213.

Hasta la llegada de Diaghilev la danza se distribuía en Madrid entre el teatro Real –que contaba con una modesta academia coreográfica–, los bailables como atracción en el teatro lírico, los números danzados en los teatros de variedades y algunos espacios específicos destinados al baile flamenco. Tal y como nuestro estudio demostró en su día, el público de la capital española no tenía en ese período el hábito de ver ballets, sino más bien danzas sueltas o bailables en funciones operísticas o teatrales. Mientras tanto las variedades eran el espacio de experimentación por excelencia, a través del cual pudieron penetrar algunas tendencias europeas y americanas y fue en ese contexto donde hicieron sus armas las artistas fundamentales para la danza española de la *Edad de Plata*: Antonia Mercé *La Argentina*, Encarnación López Júlvez *La Argentinita* y otras muchas creadoras que aunaban en la misma persona los roles de coreógrafa e intérprete y, andando el tiempo, también los de empresaria y directora de compañía.

Por otra parte, la danza se entendía en España como un ámbito profesional principalmente femenino, cuestionado por algunos observadores debido a los aspectos considerados voluptuosos e inmorales, y blanco de críticas que se entremezclaban a menudo con cuestiones de identidad personal, racial, social, cultural o política. Por ejemplo, las tensiones entre flamenquismo y antiflamenquismo o bien entre majismo y europeísmo, afloran a menudo en los discursos sobre danza de los años mencionados.

Contando con la protección de Alfonso XIII en varios momentos de su periplo español, la compañía de Diaghilev ofreció en Madrid un total de cinco temporadas y 21 obras diferentes<sup>37</sup>. Seis ballets de temática variada fueron repetidos en las cinco temporadas: uno de estilo clásico (*Las sílfides*, programado 18 veces), dos de ambiente orientalista (*Scheherezade* y *Cleopatra*, con un total de 16 y 13 representaciones respectivamente) y otros tres de temática rusa: las Danzas Polovtsianas de *El príncipe Igor* (con 16 repeticiones), la historia del polichinela llamado *Petruchka* (con 17) y *Sol de la noche* (con música de Rimsky-Korsakov y coreografía de Masine, en 10 ocasiones).

Otras piezas coreografiadas por Mikhail Fokine se mantuvieron en cuatro series: *El espectro de la rosa*, un ballet con música de Weber y decorado Biedermeier que, sin embargo, introducía nuevos roles de género (11 veces); *Thamar*, ambientado en el Cáucaso, sobre la música homónima de Balakirev (7); *El pájaro de fuego*, la carta de presentación de un Stravinsky todavía deudor del rusismo orientalizante (9); y *Papillons*, sobre música de Schumann (7).

Parece claro que la fuerza de los Bailes Rusos se derivaba de una nueva forma de combinar la temática, la plástica, la coreografía y la música, y no fueron ajenos al éxito de la fórmula los decorados y el vestuario diseñados por Bakst, Roerich, Benois o Picasso, entre muchos otros. Cipriano Rivas Cherif llegó a escribir años más tarde que la compañía de Diaghilev “había hecho más en sus excursiones por Europa que todas las disquisiciones y polémicas en pro de la renovación escénica»<sup>38</sup>.

<sup>37</sup> El repertorio presentado por vez primera en cada temporada fue el siguiente. Mayo-junio de 1916: *Las sílfides*; *Petruchka*; *Scheherezade*; *Carnaval*; *El príncipe Igor*; *Cleopatra*; *El espectro de la rosa*; *Sol de la noche*; *Thamar*. Junio de 1917: *Papillons*; *Las mujeres de buen humor*; *La siesta de un fauno*; *La princesa encantada*; *Las meninas*; *Sadko*; *Parade*. Noviembre de 1917: *Narciso*. Mayo-junio de 1918: *Festín*. Marzo-abril de 1921: *Cuentos rusos*; *La tienda fantástica*; *El sombrero de tres picos*.

<sup>38</sup> RIVAS CHERIF, Cipriano: *Cómo hacer teatro. Apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español*, Valencia, Pre-textos, 1991 [manuscrito redactado en el penal de El Dueso en 1945], p. 40.

En el aspecto propiamente coreográfico observamos que casi todas las piezas presentadas en Madrid durante la primera temporada (salvo *Sol de la noche*) eran creaciones del primer creador que trabajó al servicio de Diaguilev: Mikhail Fokine. En la segunda serie (junio de 1917) el público tuvo oportunidad de conocer algún otro ballet del mismo autor (*Sadko*), junto a *La siesta de un fauno* de Vaslav Nijinsky sobre música de Claude Debussy, y algunas obras más recientes de Léonide Massine, tales como *Las mujeres de buen humor* (que se repetiría en otras dos temporadas) y *Parade* (libreto de Cocteau, música de Satie; presentada una sola vez).

Las coreografías de mayor impacto entre los madrileños fueron las basadas en la música rusa –Borodin, Balakirev, Rimsky-Korsakov, Tcherepnin, Liadov o Stravinsky– frente a otra línea que utilizaba música europea –Scarlatti, Weber, Chopin, Schumann, Fauré, Debussy, Satie, Respighi...–. En la mayor parte de los casos, las obras perdurables habían sido regladas por Fokine, y se recordaban especialmente, por distintos motivos, las orientalistas (*Sheherezade*, *Cleopatra*) y *Petruchka*, ésta como obra emblemática de entrada a la modernidad. De Nijinsky solamente se vio *La siesta de un fauno* (en dos sesiones), y a excepción de *Sol de la noche*, que tuvo 10 representaciones, y de *Thamar* y *Las mujeres de buen humor*, que alcanzaron las 7, otras obras del coreógrafo Massine tuvieron por lo general una repercusión menor. Caso excepcional fue el de *El sombrero de tres picos* (5 representaciones en 1921), un estreno de carácter español, muy esperado en Madrid desde su presentación en Londres en 1919, y sin embargo recibido con reservas y apreciaciones divergentes por parte de la crítica de la capital. Volveremos sobre esta obra al final de este artículo.

No está de más recordar que también actuaron en Madrid algunas otras compañías de danza, aunque ninguna de ellas tuviese en el público y la crítica un efecto comparable al de los Ballets de Diaghilev. Me refiero a Bailes Paulova (1919), Bailes Vieneses (1921), Bailes Suecos (1921) y Los Sakharof (1923), de cuyas respectivas recepciones da cuenta el capítulo indicado en la introducción de este artículo. Además de otros bailarines rusos activos en la capital española, como Sacha Goudine (Alexander Goudivov), indicamos, por fin, que en el mismo período actuaron los conjuntos artísticos rusos, por entonces radicados en París o Berlín, que en español se hacían llamar El Murciélagos (1921) y El Pájaro Azul (1923)<sup>39</sup>. Precisamente la actuación en Madrid de la compañía que en francés se denominaba *La Chauve-Souris* motivó una parte de las reflexiones de José Ortega y Gasset sobre los ballets rusos como antídoto contra la apatía artística<sup>40</sup>.

En paralelo a este aluvión de manifestaciones artísticas rusas presentes en los teatros de Madrid, la crítica fue elaborando discursos y tomando posiciones de adhesión o rechazo, remarcando la identificación entre la música rusa y la española, o entendiendo que nuestra escuela musical había de desarrollarse por otro camino. A este rico entramado dedicamos las páginas que siguen.

<sup>39</sup> Un relato pormenorizado de las actuaciones en Madrid de las compañías de danza extranjeras entre 1915 y 1925 puede encontrarse en la sección II del capítulo redactado por MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz, y MENÉNDEZ SÁNCHEZ, Nuria: “Una visión de conjunto sobre la escena coreográfica madrileña (1915-1925)...”, singularmente en las pp. 179-195.

<sup>40</sup> ORTEGA Y GASSET, José: “Elogio del Murciélagos” I y II, *El Sol*, 6-XI-1921, p. 3, y 18-XI-1921, p. 3 respectivamente.

## 2. Discursos sobre la música rusa

### 2.1. Músicas nacionales en el contexto de la guerra europea. La escuela francorrusa

En conexión directa con el despliegue de música y baile ruso en las salas de Madrid, se produjeron ensayos, artículos y conferencias con fines divulgativos, a cargo de críticos o musicólogos, que, por lo general, presentaban datos biográficos de los grandes compositores o comentaban algunas obras destacadas. Algo más tarde se publicaron en España unos pocos libros y opúsculos sobre música rusa<sup>41</sup>, y el estreno de las dos óperas citadas motivó en 1923 la edición de sendos folletos explicativos dirigidos al público que asistió a las representaciones del Teatro Real<sup>42</sup>.

Sin embargo, no es el aspecto informativo, biográfico o analítico lo que aquí nos interesa, sino los discursos sobre el valor del arte ruso desde la perspectiva española. La recopilación de críticas musicales de la prensa diaria ha proporcionado informaciones muy interesantes para situarnos en el día a día de la experiencia de conciertos y espectáculos, pero el análisis de los discursos intelectuales no sería posible sin contar con ensayos y textos redactados con cierto reposo, más allá de la escritura nocturna de una crítica para el diario del día siguiente. Por ese motivo hemos basado esta sección en algunos artículos planteados como pequeños ensayos que vieron la luz en diarios como *El Sol* y *El Imparcial*, y, sobre todo, en los publicados en revistas culturales o musicales como *España*, *Arte Musical* y *Revista Musical Hispano-Americana*.

Tal y como ya se ha sugerido en la introducción, pese a la neutralidad establecida por decreto en 1914, los intelectuales y la prensa española se posicionaron ante la situación bélica internacional y no es difícil reconocer los medios de comunicación que se alinearon a favor o en contra de los aliados (Francia, Gran Bretaña y Rusia). En el espectro aliadófilo, progresista y liberal se ubican los diarios *El Imparcial* y *El Sol*, así como el semanario *España* (1915-1924), dirigido en sus primeros tiempos por José Ortega y Gasset –a quien sucedió en 1916 Luis Araquistáin–. *España* fue uno de los órganos de difusión de las ideas reformistas de la Generación de 1914 que apostó decididamente por la modernización de la cultura<sup>43</sup>. Tras la siempre mencionada “sordera” de la Generación del 98, insensible a la música<sup>44</sup>, en 1921 Ortega publicará en *El Sol* algunos artículos influyentes en los que habla sobre música y danza (“Musicalia” I y II; y “En elogio del Murciélagos” I y II), aunque el filósofo reconociese ignorarlo casi todo de esas artes.

<sup>41</sup> CALVOCORESSI, M.D.: *Mussorgsky*, traducido por Eduardo LÓPEZ CHÁVARRI, Valencia, Biblioteca Villar, 1918; SARALEGUI, Leandro: *Músicos rusos*, Tarragona, Imprenta Llorens y Cabré, 1920.

<sup>42</sup> SUBIRÁ, José: *M. Musorgsky y “Cuadros de una exposición”*, Madrid, Imp. Helénica, 1922; SUBIRÁ, José: *N. Rimsky-Korsakoff, su “Mozart y Salieri”*, Madrid, Tip. de la Sociedad Musical Daniel, 1923; SALAZAR, Adolfo: *Alejandro Borodín y su “Príncipe Igor”*: boceto histórico-crítico, Madrid, J. Amado, 1923; SALAZAR, Adolfo: *Modesto Mussorgsky y su “Boris Godunof”*: boceto histórico-artístico, Madrid, J. Amado, 1923. Hay que esperar a la posguerra española para encontrar la célebre monografía de NONELL, Carmen: *Los músicos nacionalistas rusos: Los Cinco*, Madrid, SAETA, 1948.

<sup>43</sup> Véase BONET, Juan Manuel: *Diccionario de las vanguardias en España, 1907-1936*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, p. 222.

<sup>44</sup> El desinterés de Azorín, Miguel de Unamuno, Juan Ramón Jiménez, Pío Baroja o Ramón M.<sup>º</sup> del Valle-Inclán hacia la música de concierto se menciona, por ejemplo, en SOPEÑA, Federico: *Historia de la música...*, pp. 73-80; y CASARES, Emilio: “Memoria de un recuento. La música en la Universidad”, en AVIÑO, Xosé (ed.): *Miscel·lània Oriol Martorell*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1998, p. 31.

La *Revista Musical Hispano-Americana*, activa durante los años del conflicto bélico, representa un caso curioso en el panorama ideológico ya que mantuvo un equilibrio inestable entre diversas facciones tal y como ha mostrado Consuelo Carredano<sup>45</sup>. Regida en un primer momento por el compositor sevillano Augusto Barrado, crítico de *La Época*, y después bajo una dirección compartida entre Villar y Salazar, dos figuras de pensamiento antagónico, la publicación dio cabida a las más variadas tendencias del pensamiento musical español. En plena actividad y juventud, Adolfo Salazar (1890-1958)<sup>46</sup> fue elemento común entre la revista *España* y la *Revista Musical Hispano-Americana*; a partir de 1918, será responsable de los contenidos musicales de *El Sol* gracias al apoyo de Manuel de Falla. En su primera etapa como crítico, que coincide con los años de la guerra, Salazar defiende la modernización de la música española por la vía del impresionismo francés y de las enseñanzas de la escuela rusa, que se continúa y radicaliza en Stravinsky; es decir, mantiene, como se verá, una postura claramente aliadófila en términos culturales.

Huelga decir que, continuando una práctica firmemente arraigada, en esta época la creación musical se clasificaba en categorías nacionales. Un artículo de Álvaro Arciniega refleja la fuerza que la idea de nacionalidad tenía en el arte musical a la altura de 1916:

[...] los acontecimientos históricos son capaces de ejercer influjo en todo arte; porque, ¿qué son, en efecto, los conceptos y principios wagnerianos sino los representativos en música de la unidad imperial europea a que aspira Alemania? ¿Qué la reacción del elemento musical ruso sino ese afán de libertad de una Rusia irredenta y absolutista, personificada en la figura del príncipe Igor ó reflejada en toda la obra de Tolstoi? ¿Qué, igualmente, la protesta de Francia democrática en Berlioz, representativa del genio francés en Racine o en Debussy [...] sino la lucha por el ideal [...] Esta guerra de ideales viene desenvolviéndose de una manera manifiesta, sobre todo en Francia y en Alemania, después de 1870. No es, pues, extraño que en la música —elemento potente de expresión— se vislumbre con toda claridad<sup>47</sup>.

Uno de los primeros estudios sobre la música española de la etapa que nos interesan definió el panorama creativo de los años diez a través de la oposición entre aliadófilos y germanófilos<sup>48</sup>, y es cierto que desde el inicio de la guerra la actualidad musical y política acentúa la disyuntiva estética planteada entre el impresionismo francés y el posromanticismo germano. Además, los compositores españoles habían heredado del siglo anterior el viejo deseo de superar el italianismo en el ámbito de la ópera y estaban empeñados, especialmente los que forman la Generación de los Maestros, en la búsqueda de un estilo sinfónico español. Otros estudios recientes, como los de Hess y Llano, han definido con mayor precisión la posición aliadófila

<sup>45</sup> CARREDANO, Consuelo: “Adolfo Salazar en España. Primeras incursiones en la crítica musical: la *Revista Musical Hispano-Americana* (1914-1918)”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 84 (2004), pp. 119-144.

<sup>46</sup> Las aportaciones de este crítico han sido objeto de una revisión colectiva en NAGORE FERRER, María, SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia, y TORRES, Elena (eds.): *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*, Madrid, ICCMU, 2009.

<sup>47</sup> ARCINIEGA, Álvaro: “La revolución en la música. Música realista”, *El Liberal*, 11-XI-1916, p. 3.

<sup>48</sup> CASARES, Emilio: “La música española hasta 1939, o la restauración musical”, en José LÓPEZ-CALO *et al.* (ed.): *Actas del Congreso Internacional ‘España en la Música de Occidente’*, Madrid, INAEM, 1987, pp. 261-322.

como eje de la función propagandística asignada a la música española desde la hegemonía cultural francesa<sup>49</sup>.

Adolfo Salazar, poco aficionado al nacionalismo musical –aunque todavía ocupado en explicarlo hasta 1932, fecha en que lo declararía «superado»<sup>50</sup>–, no dejará de poner las etiquetas nacionales en cuestión. En respuesta a un crítico neoyorquino que lamentaba la falta de color local en *Goyescas* de Granados, Salazar señaló que también en España teníamos un concepto demasiado simple de lo ruso, identificándolo con el orientalismo de *Scheherezade* o de *El Príncipe Igor* y cayendo de ese modo en el “error por extensión”, esto es, la catalogación rápida “de un espíritu nacional dentro de un sólo aspecto regional”. Más concretamente apuntaba: “Fuera de los Pirineos no hay más España que Andalucía o la jota, lo mismo que para nosotros no hay más Rusia que la del oriente asiático»<sup>51</sup>.

De forma más general, existía la convicción de que Rusia y Francia eran los países donde habían tomado forma las bases de la música moderna. Ésta era una idea compartida por Manuel de Falla –que en 1915 firmó el “Manifiesto de adhesión a las naciones aliadas”–, Adolfo Salazar y Miguel Salvador<sup>52</sup>, entre otros. La llave de ese legado de Rusia a Francia se había revelado como alternativa a la hegemonía germánica cuando Debussy descubrió a Mussorgsky y su *Boris Godunov*, y gracias a esta ópera tomó la decisión de apartarse del ideal wagneriano. Esta idea –coincidente con el discurso antigermánico ampliamente desarrollado por hispanistas franceses como Georges Jean-Aubry y Henri Collet<sup>53</sup>– es expuesta por Salvador en 1917, Corpus Barga en 1918<sup>54</sup> y Salazar en 1919. Este último no tenía dudas de que Mussorgsky, “el músico más profundamente humano”, había traspasado su caudal al autor francés. Según sus declaraciones, Mussorgsky y Debussy eran músicos de su “mayor reverencia”, aunque señalaba de paso que aquél era muy desconocido en España, salvo para los afortunados que hubieran escuchado una imperfecta ejecución de *Boris Godunov* en Barcelona<sup>55</sup>; los demás sólo podían contentarse leyendo sus partituras<sup>56</sup>. La crítica tomaba de ese modo la delantera a la vida musical de Madrid.

Por lo que respecta a Rogelio Villar (1875-1937), figura con doble dedicación como compositor y crítico (algo frecuente en aquel tiempo), escribía tanto en *La Esfera* y *Arte Musical* como en la *Revista Musical Hispano-Americana*. Villar per-

<sup>49</sup> Véase HESS, Carol: *Manuel de Falla...*, cap. 3 “The Great War and Neoclassicism in Spain”, especialmente las pp. 59-78. LLANO, Samuel: *Whose Spain? Negotiating ‘Spanish Music’ in Paris, 1908-1929*. Oxford University Press, 2013.

<sup>50</sup> Véase TORRES CLEMENTE, Elena: “El ‘nacionalismo de las esencias’: ¿una categoría estética o ética?”, en Pilar RAMOS LÓPEZ (ed.): *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*, Logroño, Universidad de La Rioja, 2012, p. 37.

<sup>51</sup> SALAZAR, Adolfo: “*Goyescas* y el color local”, *Revista Musical Hispano-Americana*, 30-IV-1916, p. 10. Enrique Granados murió en 1916 a causa de la guerra, al ser bombardeado el barco en el que viajaba por un submarino alemán.

<sup>52</sup> Miguel Salvador (1881-1962) formaba parte del Ateneo de Madrid, presidía la Sociedad Nacional de Música y la Orquesta Filarmónica de Madrid. Como crítico musical se comprometió prudentemente con la contemporaneidad. Colaborador en el semanario *España*, entre otras publicaciones, fue mediador en la *Revista Musical Hispano-Americana* entre las posturas de Villar y Salazar cuando sus polémicas se agudizaron. Véase CARREDANO, Consuelo: «Adolfo Salazar...».

<sup>53</sup> Véase HESS, Carol: *Manuel de Falla...*, “Taking sides: Falla as aliadófilo”, pp. 102-104, y LLANO, Samuel: *Whose Spain?...*, cap. 1 “‘Spanish music’ as Allied Propaganda”.

<sup>54</sup> CORPUS BARGA: “Nuestras crónicas de París: un comentario ante la muerte de Debussy”, *El Sol*, 26-IV-1917, p. [1].

<sup>55</sup> *Boris Godunov* se estrenó en el teatro del Liceo de Barcelona unos años antes que en Madrid, el 20-XI-1915.

<sup>56</sup> SALAZAR, Adolfo: “Gacetilla musical”, *El Sol*, 11-V-1919, p. 10.

tenece a una generación anterior a la de Salazar y su postura estética es mucho más conservadora, por lo que este autor, que componía obras basadas en materiales folclóricos y publicó diversos textos sobre nacionalismo —entre ellos un opúsculo titulado *El sentimiento nacional en la música española*—, no sólo estaba lejos de identificar la tendencia francorrusa con el potencial renovador de la música española sino que la rechazaba por percibirla como decadencia o amenaza. Tal y como ha hecho notar Elena Torres, Villar se alineó en uno de los sectores que actualizaron las directrices de Felipe Pedrell (1841-1922) en una dirección opuesta a la de Salazar, ya que mientras el compositor leonés recomendaba recurrir a las fuentes populares para escapar de la influencia parisina, el crítico de *El Sol* entendía la estilización de los materiales nacionales precisamente como «pasaporte hacia la modernidad»<sup>57</sup>. El rol de la música rusa y/o francesa es significativamente distinto según el punto de mira y la narrativa imaginada para la música española en cada modelo crítico.

En 1917 Villar decía defender la universalidad y planteó en una de sus conferencias que lo pintoresco y lo típico no eran más que aspectos exteriores del arte, necesitado de formas y procedimientos sólidos. En su postura pro-germana, Villar valoraba la orquesta wagneriana y, dentro del panorama español, el dominio sinfónico de Conrado del Campo o de Enrique Morera, por lo que la “música rusa y francesa ultramoderna” no eran a su juicio ramas frondosas del arte musical sino derivaciones secundarias. Dedicó Villar una gama escogida de adjetivos al impresionismo francés para señalar que es delicado pero efímero, resultado de un sentido “femenino”, “flor de un día” —en tanto que para él la verdadera creación debía ser producto de la virilidad—. En contraste, la moderna música rusa resulta en su descripción bárbara y primitiva:

El ruso [...] se complace en cultivar un arte duro, violento, en su última evolución, lleno de brutales contrastes, estridente, quebrado; un arte realmente feo, lo que constituye la negación del arte, mezclando las disonancias más disparatadas, que parecen escritas de propósito para oídos que hubiesen perdido toda sensibilidad<sup>58</sup>.

A pesar de ello, Villar no podía dejar de reconocer que rusos y franceses habían “enriquecido la paleta orquestal con nuevos timbres, con brillantes colores”, pero desde la nostalgia de un orden perdido acababa presentando los nuevos recursos como excesos y lamentaba que se hubiera llegado al abuso, produciendo sonidos grotescos “inaguantables para las personas de buen gusto”. En entrevistas y reportajes publicados en diversas revistas, otros compositores españoles manifestaron sus reservas ante la moderna escuela francesa y rusa. Por ejemplo, Conrado del Campo se autodefinió como “germanófilo en música” y Manuel Manrique de Lara se pronunció en contra del arte ruso y francés y a favor del arte “apasionado y fuerte de Beethoven y Wagner”<sup>59</sup>.

Desde otras posiciones no se contemplaba la alianza francorrusa y, sólo una vez despegado de la corriente francesa, se reconocía la utilidad del modelo ruso para los creadores españoles. Así sucede en la carta que Augusto Barrado envió a Francisco

<sup>57</sup> TORRES CLEMENTE, Elena: “El ‘nacionalismo de las esencias’...”, p. 31.

<sup>58</sup> “Fragmentos de las conferencias del maestro Villar”, *Arte Musical*, 61, 15-VII-1917, pp. 3-4.

<sup>59</sup> BORRÁS, Tomás: “Los músicos nuevos. El maestro Conrado del Campo”, *Por esos mundos*, 1-IV-1915, p. 449; VILLAR, Rogelio: “Músicos españoles. Manuel Manrique de Lara”, *La Ilustración Europea y Americana*, 8-II-1917, p. 71.

P. de Valladar, donde argumentaba que la “sangre de la raza” se había ido deshematizando a base de “aguaschirles italianas y francesas”. Para este crítico admirador de las formas sólidas, el estilo de Glinka y sus continuadores podía ser un camino de salida ante la dominación de Italia y Francia en el arte musical. Sólo era necesario que el “alma nacional” encontrara la forma de expresión musical más adecuada para lo español y nuestros compositores se sacudieran “las anquilosis producidas por largos y estúpidos amoríos con las musas francesas y tiberinas»<sup>60</sup>.

## 2.2. Del orientalismo a la Rusia progresista y revolucionaria

Las imágenes de Rusia que emergen de la crítica musical española, aun con importantes matices, pueden adscribirse fundamentalmente a tres estereotipos que se han mantenido vivos hasta la actualidad: la Rusia eterna y sufriente, la Rusia bárbara, enigmática y amenazante, y la Rusia revolucionaria amante de la libertad<sup>61</sup>. Junto a ellos, el tropo orientalista aparece a menudo en la prensa de los años estudiados.

En un comentario escrito originalmente en 1908, José Subirá (1882-1980), musicólogo y crítico, colaborador de la *Revista Musical Hispano-Americana* durante los años 1916-1917 y director de *Arte Musical* en 1917 y 1918, defendió que en la música rusa dominaba siempre la personalidad eslava y que en ella se imponía “la nota plástica, muchas veces la satírica y siempre la pictórica” por encima de los aspectos emotivos y sentimentales. En este texto Subirá presenta una metáfora que combina elementos geográficos, históricos y psicológicos ya que, según indica, las melodías de *Una noche en el Monte Pelado* de Mussorgsky se dirigen a Europa, pero su espíritu mira hacia Asia y por ello el oyente se siente “transportado a eras fenecidas y a países orientales”, donde, “a la vez que la fe y la esperanza de los cristianos, laten la resignación y el fatalismo de los musulines [...]”<sup>62</sup>.

El lúcido capítulo que Richard Taruskin dedica al orientalismo<sup>63</sup> pone de manifiesto la diversidad territorial de las expansiones imperialistas de Rusia a lo largo de la historia (desde Siberia, el Cáucaso y Asia Central hasta Arabia, Persia, Turquía o Levante mediterráneo), así como los tópicos repetidos en esa definición convencional de un Otro a la que no es ajena la prensa española de principios del siglo XX. En esos medios el carácter eslavo se asociaba al pesimismo o al misticismo, a la melancolía o a la violencia; lo misterioso –justificado por la savia oriental y asiática– formaba parte de la idiosincrasia de ese pueblo y en ocasiones el eslavo se definía además como un ser astuto e intrigante. En el terreno del espectáculo Rivas Cherif detectó en los bailes rusos un “*no sé qué* de arrebatada melancolía” que los franceses llamaban “*le charme slave*”<sup>64</sup>.

<sup>60</sup> VALLADAR, Francisco P. de: “De música”, *La Alhambra*, Revista quincenal de Artes y Letras, 30 de septiembre de 1917, pp. 425-426.

<sup>61</sup> MALIÁVINA, Svetlana, GARCÍA BILBAO, Pedro A., y ZANETTI DURAND, Cecilia: *De la Rusia eterna a la Rusia real*, Madrid, Atenea, 2009. Citado por BULGÁKOVA, Irina: *Las imágenes recíprocas de España y Rusia...*, p. 103.

<sup>62</sup> SUBIRÁ, José: “La música rusa”, *Arte Musical*, 76, 28-II-1918, p. 1.

<sup>63</sup> Véase el capítulo dedicado a las características musicales del orientalismo ruso en TARUSKIN, Richard: *Defining Russia Musically*, Princeton, Princeton University Press, 2000, pp. 152-185.

<sup>64</sup> RIVAS CHERIF, Cipriano: “Más de los bailes rusos”, *España*, 72, 8-VI-1916, p. 11.

En este sentido, el país que se dibuja entre líneas en muchos textos españoles no parece resultado de una actualización contemporánea, sino persistencia de una imagen decimonónica –la Rusia habitada por un pueblo sufriente e impulsivo, que unas veces se muestra agresivo y otras lánguido– a la que algunos autores muestran su apego con notoria resistencia a los cambios. Así, en 1916 un anónimo redactor de la revista *España* hizo notar que, una vez muerto Tolstoy, los occidentales habían reconocido como máximo representante del alma rusa a Máximo Gorki. Sin embargo, se lamentaba de que el escritor hubiese renegado de “la Rusia mística y soñadora que nos ha interesado siempre” y propuesto en cambio una imagen optimista, ilustrada y occidental del país<sup>65</sup>. Unos meses antes Corpus Barga<sup>66</sup> había señalado en el mismo medio que el latir eslavo estaba en el alma de Dostoievsky y no en los Bailes Rusos:

El arte de Rusia no es un espectáculo como los Bailes Rusos, es un torrente que todo lo sorbe como Dostoiewski –el escritor que más ha palpitado de acuerdo con el latir eslavo. No es una pirueta de danzante; es un torbellino de pasión. No magia, tragedia.

Los Bailes Rusos, el espectáculo que recorre el mundo con ese nombre, no son rusos, no son nacionales y pueden influir en otras naciones más que en Rusia. Son la primera gran manifestación de un arte judío, lujoso y cosmopolita<sup>67</sup>.

Obviamente, el debate sobre la nacionalidad y la autenticidad del arte tenía sus raíces históricas dentro de Rusia en las posturas eslavófilas y occidentalistas defendidas respectivamente por Vladimir Stasov y Alexander Serov desde mediados del siglo XIX. Con motivo de la muerte de César Cui en 1918, Adolfo Salazar hizo historia de esas tensiones y del grupo de Los Cinco, estableciendo conexiones discursivas entre la situación española y los debates intelectuales rusos de la centuria anterior<sup>68</sup>. En ese sentido es importante observar que en las publicaciones periódicas de los años diez los músicos rusos del siglo XIX no eran vistos como un capítulo histórico sino como un tema de actualidad<sup>69</sup>. “Los grandes compositores rusos que la revolución pone de moda” es el título de un artículo de Ezequiel Endériz en el que se repasan las aportaciones musicales desde M. Glinka hasta A. Scriabin<sup>70</sup>. También José Subirá justificó la oportunidad de publicar en *Arte Musical* el texto ya citado que había escrito diez años antes (con impresiones de un concierto celebrado en Amberes), debido a “los sucesos políticos que actualmente remueven el ex Imperio de los zares”<sup>71</sup>.

En todo caso, no olvidamos que el bando aliadófilo, y particularmente los medios de difusión y propaganda ligados al Ateneo de Madrid –aglutinador del reformismo y el europeísmo desde antes de iniciarse la guerra–, sufrieron cambios de posición

<sup>65</sup> Sin firma: “Gorki y el alma rusa”, *España*, 86, 14-IX-1916, p. 14.

<sup>66</sup> *Corpus Barga* es el seudónimo utilizado por el escritor y periodista Andrés García de Barga y Gómez de la Serna (1887-1975). Durante los años 1914-1918 fue corresponsal en París.

<sup>67</sup> CORPUS BARGA: “La hora rusa”, *España*, 75, 29-VI-1916, p. 8.

<sup>68</sup> SALAZAR, Adolfo: “El último de Los Cinco”, Folletones de *El Sol*, 5-VIII-1918, p. 2.

<sup>69</sup> De hecho algunos de los compositores que venimos mencionando estaban vivos al comenzar el siglo XX. Es el caso de Rimsky-Korsakov (muerto en 1908), Balakirev (1910), Liadov (1914), Scriabin (1915) o Cui (1918).

<sup>70</sup> ENDÉRIZ, Ezequiel: “La música rusa. He aquí los grandes compositores rusos que la revolución pone de moda”, *El Liberal*, 17-IV-1917, p. 2.

<sup>71</sup> SUBIRÁ, José: “La música rusa”..., p. 1.

entre 1915 y 1917<sup>72</sup>. Por lo demás, la retirada de Rusia y, sobre todo, la revolución ofrecieron oportunidades para nuevas valoraciones desde el ámbito cultural.

En lo que respecta a la música, sólo excepcionalmente encontramos la renovación rusa explicada en clave técnica: el salmantino Juan Domínguez Berrueta escribió sobre la reforma de la afinación musical, considerando que la escala temperada era la causa del agotamiento artístico occidental; entre los intentos de renovación de los músicos modernos, que inventaron acordes extraños y emplearon notas accidentales, Berrueta destacaba a Debussy y su escuela, pero también el “resurgir de los cantos populares, base de la nueva música rusa”, lo que significaba “volver la vista, como a un nuevo oriente, hacia esa escala universal de cinco notas”<sup>73</sup>.

En otros casos, el renacimiento se definió sin embargo de un modo más metafórico, tal y como manifestó Miguel Salvador al aludir al impulso joven de aquel pueblo en 1917: “En fin, la Rusia musical nos ofrece, como la Rusia de los demás órdenes, una atracción insuperable: ese pueblo niño que aún consume revoluciones, tiene en la música palpitaciones que otros pueblos viejos y agotados no darán ya»<sup>74</sup>. En las imágenes renovadoras o “revolucionarias” de estos años, Rusia era presentada como proveedora de nuevos materiales musicales a una Europa estancada artísticamente.

Con su punto de vanidad y aprovechando la ocasión para reivindicar su anterior premonición en cuanto al talento de Stravinsky, a partir de 1916 Adolfo Salazar fue mostrando su satisfacción por el triunfo de la música rusa en España. Sin sugerir directamente que los españoles debiesen imitar a Los Cinco rusos, definió sus aportaciones como conquista de la libertad, estableciendo así toda una retórica de progreso y ruptura con la tradición que el crítico consideraba imprescindible para el futuro de la música española:

Las tendencias de los primitivos músicos rusos de sanear el ambiente de su arte [...] enviando poco diplomáticamente a tomar el viento a los empolvados académicos y a los maestros ciruela con sus decálogos tan ñoños como estériles; la juventud y lozanía de sus ideas; la belleza tan amplia y tan rica, a veces llena de campesina rudeza, a veces exquisitamente lánguida de sus producciones, y luego ese brillo [...], son razones bastantes para seducir a espíritus aun no calvos ni canos<sup>75</sup>.

Sin embargo fue Miguel Salvador quien intentó una apreciación más serena de la moderna escuela musical rusa. En marzo de 1917, al calor de los acontecimientos históricos, la revista *España* dedicó un número monográfico a Rusia, incluyendo artículos sobre la revolución, la guerra, la literatura, la pintura o el arte popular de aquel país. Encargado del texto relativo a la música, Miguel Salvador destacó una serie de virtudes que contradecían la imagen de Rusia como “nación desorganizada

<sup>72</sup> Tras el manifiesto de adhesión a la causa de los aliados publicado el 9 de julio de 1915, la posición antigermanófila se intensificó cuando la dirección de *España* fue asumida por Araquistain, gracias a la subvención británica que éste consiguió para el semanario y como reacción a los acontecimientos de 1916 (crisis política, aumento de precios, huelgas y bombardeos alemanes a mercantes españoles). Los ateneístas y el equipo de redactores de *España* acentuaron su compromiso y el segundo aniversario de la revista se celebró con un acto de afirmación antigermanófila en la plaza de toros. Véase JULIÁ, Santos: “La nueva generación: de neutrales a antigermanófilos pasando por aliadófilos”, *Ayer*, 91-3 (2013), pp. 121-144.

<sup>73</sup> DOMÍNGUEZ BERRUETA, Juan: “Música nueva. La reforma del temperamento”, *Revista Musical Hispano-Americana*, 30-IX-1917, p. 2.

<sup>74</sup> SALVADOR, Miguel: “Música rusa”, *España*, 113, 22-III-1917, p. 9.

<sup>75</sup> SALAZAR, Adolfo: “Igor Strawinsky”, *Revista Musical Hispano-Americana*, 30-VI-1916, p. 10.

y corrompida”, la del “pueblo esclavo” que los alemanes querían presentar como «barbarie moscovita»<sup>76</sup>. Afirma Salvador que la música rusa “ha influido en el mundo entero”, “ha sido precursora de jóvenes escuelas» y «ha fortalecido el ideal de pueblos latinos»<sup>77</sup> en el momento en que se despegaron de otros ideales supuestamente universales que en realidad eran “incompatibles con su idiosincrasia y temperamento”. Tan era así que quien se interesase por “el problema de las nacionalidades en la música” y quisiese avanzar en el desarrollo de la música española, debía sacar provechosas enseñanzas de lo realizado en Rusia.

Entre los aspectos más positivos, Salvador valoraba la capacidad para preservar la riqueza de cantos y bailes a través de labores recopilatorias y de las obras musicales “gustadas universalmente”. Sin embargo, en lo que respecta al “método nacionalista” aplicado por Los Cinco en Rusia (o por Grieg en Noruega), el crítico observa que España va con retraso y “el movimiento nacionalista [...] sería un movimiento anticuado ya, improcedente, porque ya no se cotiza por el mundo»<sup>78</sup>. Otro hito eran los bailes rusos, que habían producido en Madrid una fuerte sensación de asombro:

Todas nuestras ideas acerca del drama lírico, acerca de la música, la decoración, la representación, la plástica, el movimiento, etc., han tenido a la contemplación de aquel espectáculo una renovación inmediata: para mí no hay espectáculo comparable al “baile ruso”, lo prefiero al “drama lírico» por razones que no es posible aducir en este espacio<sup>79</sup>.

Por último, Salvador elogiaba las instituciones (el modelo de conservatorio, las orquestas, la formación de los músicos) y, entre las aportaciones de la música rusa al acervo universal, destacaba especialmente “el colorido en la orquestación” dirigiéndose a los lectores con las siguientes palabras: “¡A tu mente acudiré Rimsky con su *Scheherazade*, Borodin con sus *Estepas* y me basta!”<sup>80</sup>. Además, se confesaba admirador de Mussorgsky —“¡Yo también gusté el encanto extraño de su *Boris* y de su *Kovantchina*, aunque en imperfectas lecturas que yo mismo me proporciono al piano!”<sup>81</sup>— y señalaba la obra de Stravinsky como apertura a nuevas posibilidades. Aun reconociendo que este último compositor no había tenido muy buenas críticas en Madrid, y que en él todo parecía “bestia” [sic], Salvador no dejó de reconocer momentos de “sublime encanto” en *El pájaro de fuego* y en *Petruchka*<sup>82</sup>.

<sup>76</sup> SALVADOR, Miguel: “Música rusa”..., p. 8.

<sup>77</sup> Sobre el papel de la música española en la construcción de una identidad latina bajo la hegemonía francesa, véase LLANO, Samuel: *Whose Spain?*..., pp. 7-10. En 1915 Alfredo Casella y Georges Jean-Aubry acariciaron la idea de crear una Unión Musical Latina que aglutinase las sociedades de Francia, Italia y España contra la música alemana; sin embargo, esa unión no se llevó a cabo. Las estrategias discursivas para conectar la identidad latina con el arte ruso fueron persistentes: en 1916 Jean-Aubry se refirió a las simpatías latinas y eslavas hacia Francia, por su actuación en la guerra y la confianza en su inteligencia; Stravinsky se pronunció en favor de una estética latino-gálica-mediterráneo-eslava; en 1918, Diaghilev aludió a un arte latino-eslavo opuesto al germánico en una entrevista realizada en Londres poco después de firmarse el armisticio. Véase HESS, Carol: *Manuel de Falla*..., pp. 84, 103, 115, 162.

<sup>78</sup> SALVADOR, Miguel: “Música rusa”..., p. 9.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>80</sup> SALVADOR, Miguel: “Música rusa”..., p. 9.

<sup>81</sup> Tal y como ya se ha indicado, *Boris Godunov* no se estrenó en Madrid hasta 1923.

<sup>82</sup> SALVADOR, Miguel: “Música rusa”..., p. 9.

En otro artículo algo más tardío titulado “Rusia y la revolución musical”<sup>83</sup>, Salazar insistía en el aire fresco que Los Cinco habían traído al “salón del buen tono”. Surgiendo de los modestos precedentes de Glinka y Dargomijsky, el grupo de Los Cinco había recorrido un enorme camino artístico desde *Una vida por el zar* (1836) hasta *El gallo de oro* (1909). En opinión del crítico, si no fuera por los rusos, a la altura de 1920, una vez superado el dominio del dialecto italiano, en la música no se hablaría más que el dialecto alemán. Ahora bien, en un mapa imaginado por Salazar dentro de una retórica de “descubrimiento”, lleno de metáforas acuáticas, de océanos y navíos, el testigo ruso había sido entregado a la escuela francesa, en la que Debussy halló un “nuevo continente musical” gracias a las carabelas mussorgskianas cuando “las brisas francesas hincharon sus velas latinas”.

De acuerdo con la opinión expresada por este crítico, los dos factores de la revolución sonora, “el oriente ruso y la música del pueblo”, estaban ya presentes en *El príncipe Igor* de Borodin y en *Boris Godunov* de Mussorgsky, aunque alcanzaron su perfección en *El gallo de oro* de Rimsky-Korsakov. Una vez consolidada la escuela musical rusa, la aparición de Stravinsky parecía algo irremediable y totalmente lógico. Si bien Stravinsky había pagado su deuda con Oriente en *El pájaro de fuego* y *El ruiseñor*, Salazar apuntaba que la “Rusia de hoy” estaba presente en *Petruchka* y la “Rusia bárbara de la tradición” se concentraba en *Le sacre du printemps*. El crítico contemplaba también la vertiente mística de Scriabin, a quien seguían Miaskosvky y Prokofiev –aunque en *Allegro bárbaro* y *Suite escita* éste salía también al encuentro de Stravinsky–. El largo texto de 1920 finalizaba con la alusión a otros jóvenes valores y una ironía sobre el «Conservatorio (!) bolchevique»<sup>84</sup>.

Por último, para nuestra exploración de imaginarios relativos a la Rusia revolucionaria resulta muy sugerente el texto que Ortega y Gasset publicó en *El Sol* en noviembre de 1921. Ortega imagina el país, ubicado “al fondo del planeta”, como un gigante animal prehistórico, “un saurio prediluvial que retuerce la cordillera de sus vértebras”. Y es sintomático que el autor asocie dos sucesos tan “esenciales” a su tiempo que, dice, llegan a “confundirse” en su sensibilidad. Los dos sucesos son ni más ni menos que la revolución rusa y el ballet renovado por Diaghilev. Y así, el filósofo escribe:

El Comité de Delegados Obreros y Soldados que inició la gran revuelta se nos presenta, queramos o no, bajo la especie de un coro de danzarines, con sus botas altas de charol, largos abrigos de Astrakán y música de Strawinsky, mientras que, asistiendo a la ejecución de *Petruchka*, la masa de pueblo palpitante y rítmico que inunda la escena nos parece una vista de la revolución petersburguesa, tomada desde un arrabal<sup>85</sup>.

### 3. Vínculos entre España y Rusia

Un tercer aspecto en la literatura publicada en España remite a vínculos personales y sentimentales. Cabe destacar un texto de Felipe Pedrell publicado en 1919 por la

<sup>83</sup> SALAZAR, Adolfo: “Rusia y la revolución musical”, *España*, 251, 21-II-1920, pp. 15-16.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>85</sup> ORTEGA Y GASSET, José: “En elogio del Murciélago” I, *El Sol*, 6-XI-1921, p. 3.

revista granadina *La Alhambra*<sup>86</sup>. En este relato, Glinka cumplía la función de mito fundador y Pedrell se cuidaba de mencionar la estancia del ruso en la ciudad de Granada, donde había quedado impresionado por el guitarrista Francisco Rodríguez *El Murciano*<sup>87</sup>. Mediante este tipo de narrativa se trazaban paralelismos entre la función iniciadora de la escuela rusa por parte de Glinka y la del veterano Pedrell, *padre* del nacionalismo musical español. Además, la atención prestada a lo que Glinka había absorbido de España fijaba unos orígenes comunes a la vez que vinculaba el pasado musical de ambas naciones y atribuía un papel activo a la aportación española.

Otros lazos personales entre españoles y rusos, como la correspondencia entre Mily Balakirev y Ricardo Viñes o la amistad de Rafael Mitjana con César Cui, fueron evocados en textos diversos<sup>88</sup>. Poco después comenzarán las comparaciones entre Falla y Stravinsky.

Además, en el contexto de los años diez se había creado una cierta expectativa sobre la escuela musical española como sucesora de la rusa y desde la nación vecina llegaban algunas profecías al respecto: en 1914, después del estreno de *La vida breve* de Manuel de Falla, un crítico francés escribió que la música española estaba “llamada a ocupar en el mundo el lugar preponderante que hoy ocupa la música rusa”<sup>89</sup>. Un tiempo más tarde, otro medio se referirá a un artículo publicado por M. Gaston Carraud en *Le Courrier Musical* (mayo 1917), que también esperaba de la escuela española “una floración igual a la de Los Cinco en Rusia”.<sup>90</sup>

### 3.1. Una comunidad imaginada: los parentescos entre músicas populares

El contacto prolongado con la música procedente del otro extremo de “la gran diagonal europea”, como dijera Ortega y Gasset, hizo nacer una sorprendente sensación de parentesco entre el alma española y el alma rusa, de forma que en algunos textos se alude a una comunidad imaginaria compartida por ambos pueblos<sup>91</sup>. Incluso los críticos reacios a la música moderna observaban esa afinidad en el plano popular y reconocían las melodías orientales y los ritmos irregulares como rasgos comunes entre los cantos rusos y españoles<sup>92</sup>. Esa afinidad pre-lógica fue explicada en ocasiones como signo de un destino sufriente de ambos pueblos o bien como vínculo solidario

<sup>86</sup> PEDRELL, Felipe: “De la música rusa. Tendencia actual de los ‘Cinco’”, I, *La Alhambra*, 30-VI-1919, pp. 346-349, y “De la música rusa. Tendencia actual de los sucesores de los ‘Cinco’”, II, *La Alhambra*, 15-VII-1919, pp. 372-376. En su famoso opúsculo de 1891 Pedrell ya se había referido positivamente a la “nueva escuela rusa”. PEDRELL, Felipe: *Por nuestra música*, ed. facs. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1991, p. 34-36. Años más tarde el mismo autor dedicó a Glinka un apéndice del volumen 2 de su *Cancionero musical popular español*, 4 vols., Valls, E. Castells, 1917-1921.

<sup>87</sup> PEDRELL, Felipe: “Glinka en Granada”, *La Alhambra*, 31-I-1915, pp. 60-63. El mismo texto apareció en *La correspondencia de España*, edición de Granada.

<sup>88</sup> SALAZAR, Adolfo: “El último de Los Cinco”..., p. 2.

<sup>89</sup> MARTÍNEZ SIERRA, J.: “Manuel de Falla y *La vida breve*”, *El Imparcial*, 14-XI-1914, p. 4.

<sup>90</sup> *Revista Musical Hispano-Americana*, 31-V-1917, p. 2 (editorial).

<sup>91</sup> Adaptamos aquí el concepto acuñado por Anderson, ya que esa comunidad imaginada tiene un claro perfil transversal que no coincide con fronteras de Estados-nación existentes ni proyectados. ANDERSON, Benedict R.: *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, Verso, 1991.

<sup>92</sup> “¡Cuánta analogía entre el alma musical española y el sentimiento ruso!» escribía Borrás en 1916. T.B. [Tomás BORRÁS]: «La música de concierto. La Filarmónica en Price», *La Tribuna*, 5-II-1916, recorte sin indicación de página, biblioteca del Círculo de Bellas Artes de Madrid; véase también R.V. [Rogelio VILLAR]: “La Orquesta Filarmónica”, *Revista Musical Hispano-Americana*, marzo de 1916, p. 6.

entre periferias, tan a menudo formulado en otros campos de expresión<sup>93</sup>. Mientras Pedrell se refería en 1917 a unas comunes raíces bizantinas<sup>94</sup> en 1921 se llegó a apuntar también una posible causa étnica: “los gitanos que salieron del Egipto para Rusia y para España en los siglos de los siglos»<sup>95</sup> sugirió el director teatral Rivas Cherif.

A esas convicciones contribuyó no poco Manuel de Falla, cuyas declaraciones se tomaban al pie de la letra gracias a su posición de autoridad dentro de la música española. En 1914 Falla escribe a Vladimir Alekséyev, hermano de Konstantin Stanislavsky, y tras agradecerle el envío de música y aclarar que ya conocía *El príncipe Igor* por haber visto en París los ballets de Diaghilev, observa con sorpresa la similitud entre la música asiática o caucásica y las canciones populares andaluzas<sup>96</sup>. En otra carta dirigida al mismo destinatario en 1916, el maestro gaditano manifestaba: “en el momento actual Rusia y Francia son las dos grandes y únicas potencias musicales de Europa”<sup>97</sup>. Irina Kryazheva, que sacó a la luz esta correspondencia al investigar sobre la fallida presentación de *La vida breve* de Falla en Rusia –un estreno impedido por la revolución y logrado en 1928 en una versión adaptada– subrayó que el compositor español sentía mucho interés por la cultura y la música rusa desde sus años de estancia en París (1907-1914)<sup>98</sup>.

En su célebre artículo sobre Stravinsky escrito en 1916, el autor de *El amor brujo* declaró que los elementos populares (tradicional y religioso) de la música rusa eran los mismos que habían dado origen a los cantos y danzas de nuestro pueblo<sup>99</sup>. Y cinco años más tarde en una entrevista publicada en *La Voz* el maestro insistió en que las melodías españolas estaban “fundadas en las modalidades antiguas, la litúrgica y la oriental, que son semejantes a las que informan la música popular rusa»<sup>100</sup>. Falla hacía notar que las fuentes eran muy semejantes y, como los rusos habían sido los primeros en escribir con éxito música sinfónica española, podría llegar a parecer que los compositores nacionales les habían copiado.

Un poco más tarde, al organizar el concurso de cante jondo en 1922, el compositor –que ese mismo año escribió una obra de circunstancias sobre el *Canto de los remeros del Volga*– defendió, forzando el argumento, que el *cante jondo* había contribuido decisivamente al desarrollo de la música rusa y francesa. Los vehículos de esa transmisión habrían sido Glinka, por una parte, y los cantaores, *tocaores* y

<sup>93</sup> Véase HUERTA GONZÁLEZ, Ángeles: *La Europa periférica. Rusia y España ante el fenómeno de la modernidad*, Universidad de Santiago de Compostela, 2004.

<sup>94</sup> PEDRELL, Felipe: *Cancionero musical...*, vol. I, pp. 74-76.

<sup>95</sup> RIVAS CHERIF, Cipriano de: “Crónica rimada del baile del *Tricornio*, representada triunfalmente en París, el 23-I-1920”, *España*, 252, 28-II-1920, p. 12.

<sup>96</sup> Carta de Manuel de Falla a Vladimir Alekséyev, 14-VII-1914. Manuscrito. Museo Estatal de Cultura Musical M.I. Glinka. Fondo 191, N137. Citada por KRIAZHEVA, Irina: “Manuel de Falla en Rusia”, ponencia en *España y Rusia. Coincidencias de mundos paralelos*. Accesible en línea: <http://hispanismo.cervantes.es/documentos/kriazheva.pdf> [consulta: 13-III-2016].

<sup>97</sup> Carta de M. de Falla a Vladimir Alekséyev, 18-V-1916. Manuscrito. Museo Estatal de Cultura Musical M.I. Glinka. Fondo 191, N138. Citada por KRIAZHEVA, Irina: “Manuel de Falla en Rusia”...

<sup>98</sup> KRIAZHEVA, Irina: “*La vida breve* de Manuel de Falla en Rusia”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 13 (2007), pp. 113-136. Antes de comenzar las temporadas de ballet en 1909 Diaghilev había organizado en París exposiciones de pintura rusa (1906), una serie de conciertos (1907) y el estreno de *Boris Godunov* (1908).

<sup>99</sup> FALLA, Manuel de: “El gran músico de nuestro tiempo: Igor Stravinsky”, *La Tribuna*, 5-VI-1916, p. 4. Según la interpretación de Hess, la visión que Falla tenía sobre la reforma musical de Debussy redundaba en la idea de una comunidad gálico-latina-mediterráneo-eslava. HESS, Carol: *Manuel de Falla...*, p. 176.

<sup>100</sup> VICTORY, P.: “Los grandes compositores: Manuel de Falla”, *La Voz*, 8-IV-1921, p. 1.

*bailaores* que actuaron en las exposiciones universales de París, por otra<sup>101</sup>. Es cierto que Glinka pasó dos años en España (entre 1845 y 1847) y, en efecto, recopiló un *Cuaderno de canciones españolas* y luego compuso oberturas como *Capricho brillante para gran orquesta sobre la jota aragonesa* y *Recuerdo de una noche de verano en Madrid*<sup>102</sup>. Sin embargo, no parece muy exacto afirmar que el cante jondo fuera su única fuente de inspiración.

Posteriormente el maestro gaditano esgrimirá un argumento similar en una instancia dirigida al Ayuntamiento de Granada, que firmó junto a A. Ortega Molina e Ignacio Zuloaga, proponiendo invitar a Maurice Ravel e Igor Stravinsky a asistir al Concurso de Cante primitivo andaluz como “representantes de las modernas escuelas francesa y rusa, que han estudiado con cariño nuestro cantos populares y que tanto se han dejado influir por ellos”<sup>103</sup>. Y por si aún dudásemos del parentesco ruso-español defendido hasta la obsesión, Fernando de los Ríos lo confirmó su *Viaje a la Rusia soviética*, donde señaló una vez más la afinidad cultural y musical entre los dos países recurriendo a la autoridad de Falla, con quien decía haber conversado al respecto:

¿Por qué se han sentido ellos, los rusos, tan fuertemente conmovidos por nuestra música e impulsados a estudiarla? ¿Por qué Glinka vive en esta Granada, por el año 1846, en contacto con los literatos y artistas de la “cuerda” y compone las primeras grandes obras de la lírica musical española? ¿Por qué se repite el mismo fenómeno, más tarde, con Rimsky Korsakov y Borodin, y ambos componen espléndidos poemas musicales a base de cantos populares españoles? ¿Por qué Stravinsky afirma asimismo hoy esta semejanza? Como un día hablásemos de ello, al volver de Rusia, con nuestro gran maestro Falla, éste nos dijo que la analogía era efectiva y obedecía a que sobre la música de ambos pueblos influyen de un modo decisivo, al punto de darle carácter, la tradición litúrgica y oriental<sup>104</sup>.

Por otra parte, tal y como señala el político socialista, el parentesco entre las músicas populares de España y Rusia había sido reconocido igualmente por Stravinsky en un artículo publicado tras el estreno de *Cuadro flamenco* por los *Ballets Russes* de Diaghilev en 1921. También Stravinsky explicaba la afinidad profunda entre los cantos andaluces y los rusos debido a sus comunes orígenes orientales, negando en este caso el carácter latino de la música andaluza:

Certains chants andalous me rappellent des mélodies de nos provinces russes, éveillent en moi des réminiscences ataviques. Les Andalous n’ont rien de latin dans leur musique. Ils doivent à leur hérédité orientale le sentiment du rythme<sup>105</sup>.

<sup>101</sup> “La proposición del ‘cante jondo’ por Manuel de Falla”, en apéndice de MOLINA FAJARDO, Eduardo: *Manuel de Falla y el “cante jondo”* [1962], ed. de Andrés Soria, Granada, Universidad de Granada, 1990, especialmente pp. 171-173. Ese texto ya se reprodujo en “La opinión del maestro”, *La canción popular*, 9-IX-1922, s.p. También se difundieron algunas de estas ideas en otros medios como *La Época*, 22-IV-1922, p. 1.

<sup>102</sup> Para una aproximación a sus experiencias véase ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio: “El viaje de Glinka por España”, en Antonio ÁLVAREZ CAÑIBANO et al. (ed.): *Relaciones musicales entre España y Rusia*, Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza, INAEM, 1999, pp. 79-100.

<sup>103</sup> MOLINA FAJARDO, Eduardo: *Manuel de Falla y el “cante jondo”*..., pp. 104-105. El Ayuntamiento no llegó a dar curso a la invitación.

<sup>104</sup> RÍOS, Fernando de los: *Mi viaje a la Rusia soviética*, Madrid, Alianza, 1970 [1921], p. 71.

<sup>105</sup> STRAVINSKY, Igor: “Les Espagnols aux Ballets Russes”, *Comoedia*, 15-V-1921. Reproducido por LESURE, François (ed.): *Stravinsky. Études et témoignages*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1982, p. 238.

### 3.2. Transferencia y fusión: *El sombrero de tres picos*

Sin olvidar otras obras de temática española llevadas a la escena por la compañía de Diaghilev –entre ellas, *Las meninas* y *Cuadro flamenco*– es bien sabido que *Le tricorne*, ballet estrenado en Londres en 1919, fue el principal logro artístico surgido de la colaboración entre creadores rusos y españoles. Se basó en una primera versión pantomímica titulada *El corregidor y la molinera*, adaptada como ballet por María Lejárraga y Manuel de Falla a requerimiento de Diaghilev, con decorados de Picasso y coreografía de Massine<sup>106</sup>. Al comentar la presentación de la obra en Londres, Salvador de Madariaga se refirió al proceso que había transformado la novela de Alarcón en un “baile ruso, muy siglo XX” y al éxito clamoroso de su estreno: “el público se cansó de aplaudir y aclamar a los autores de esta europeización de nuestra ineuropeizable Andalucía”<sup>107</sup>. Parece que Madariaga, propagandista de los aliados desde la prensa londinense, era poco aficionado a integrar a Rusia en el concepto de lo europeo y en el fondo rechazaba la injerencia foránea en el arte español. Por ello no aceptaba que el argumento de Alarcón se hubiese simplificado y caricaturizado a la vez que se creaba una nueva combinación de tradiciones populares y cultas:

Lo espontáneo, lo *inútil*, lo generoso y natural del baile andaluz, que es porque sí, y se da porque sí, ha desaparecido. En su lugar, gestos con un sentido, con una idea que presupone observación y cultura. Es una mezcla inesperada, un *chaud-froid*, uno de esos manjares complicados de que gusta la civilización decadente. Esta es la impresión dominante y pese a la exquisita perfección del conjunto, había momentos en que hería los ojos la lucha secreta entre las dos inspiraciones mal avenidas de la obra: la de Europa que busca sangre nueva para su decrepitud artística, y la de la España, inconsciente creadora, que no se quiere dejar europeizar<sup>108</sup>.

En cambio cuando el ballet se presentó en la capital francesa, Cipriano Rivas Cherif escribió una crónica rimada sobre la obra, que terminaba con estas palabras:

Rusia y España ¿no tienen cada cual su alma en su almarío? Y el cante de Andalucía, cante tan hondo y tan llano ¿ha de seguir con sus ayes retorciéndose en vano? Si es que el vagabundo ruso ve en el andaluz su hermano ¿no sueltes a Karsavina, maestro Falla, de la mano!<sup>109</sup>.

El director teatral aclaró que al referirse a la escena de jota final no empleaba el concepto de “son revolucionario” en sentido político sino en toda su extensión de *fuera motriz*: “Falla ha inventado la música española en la mina cuyas galerías otros antes que él empezaron a abrir. Al hallarla en el pueblo, ha descubierto su expresión

<sup>106</sup> Sobre la obra y su recepción en España, véase HESS, Carol A.: “Manuel de Falla’s *The Three-Cornered Hat* and the Spanish Right-Wing Press in Pre-Civil War Spain”, *Journal of Musicological Research*, XV, 1-2 (1995), pp. 55-84; y MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz: “La identidad española en *El sombrero de tres picos*. Coreografía de un ballet hispano-ruso”, en José Luis CARAMÉS LAGE et al. (ed.): *El discurso artístico Norte y Sur: eurocentrismo y transculturalismos*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1998, Vol. II, pp. 457-499.

<sup>107</sup> MADARIAGA, Salvador de: “*El sombrero de tres picos*”, *El Sol*, 30-VII-1919, p. 1.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 1.

<sup>109</sup> RIVAS CHERIF, Cipriano de: “Crónica rimada del baile”..., p. 12.

cabal: El baile, música de los ojos»<sup>110</sup>. Para Rivas Cherif el resultado de la colaboración —que él llama hermanamiento— entre artistas rusos y españoles había permitido ni más ni menos que el hallazgo de una música española universal a la vez que el descubrimiento de una nueva forma de expresión: el ballet.

Unos meses más tarde, Salazar, que ya había comentado el estreno londinense en 1919, recogió las ideas principales de la crítica francesa sobre la nueva creación de Falla y se hizo eco de la pregunta planteada por el crítico de *Excelsior*: “¿Qué hay de ruso en esta obra?”. Recordaba que Massine había pasado dos años estudiando la danza española y que recorrió Andalucía con Falla y Diaghilev viendo “bailar a jóvenes y viejos y oyendo todas las guitarras y todas las canciones»<sup>111</sup>. Nadie mejor que la crítica francesa para sancionar el valor de *Le tricorne*: mientras Adolphe Boschot dijo en *Écho de Paris* que Falla había “sabido asimilarse lo que le convenía de la música rusa contemporánea, pidiéndole, en préstamo, los materiales de la orquesta”, Roland Manuel subrayó en *L’Éclair* que con esta nueva obra Falla se había convertido en un Stravinsky o un Ravel de España. Ciertamente, los paralelismos entre el compositor español y el ruso se convertirían en tema de estudio para la musicología unos años más tarde<sup>112</sup>.

#### 4. Conclusión

Los textos recopilados muestran que en el plano simbólico y artístico los españoles —al menos las clases medias de la capital— tuvieron en los años 1914-1923 un imaginario ruso al que acudir, con su alma musical y su cuerpo coreográfico. De la muestra seleccionada inferimos que en la etapa analizada había cierto consenso en que la escuela rusa había mostrado los efectos beneficiosos de preservar y revalorizar los cantos y danzas tradicionales de un país. Era un hecho incontrovertible que Los Cinco habían conquistado un lugar en el panorama mundial a través de su nacionalismo y que su música estaba viva en los conciertos. En cambio, encontramos explicaciones divergentes en cuanto al análisis del presente y las expectativas de futuro: hasta qué punto había influido Mussorgsky en el impresionismo francés, cómo habían contribuido los rusos a fortalecer los ideales latinos o en qué medida el ejemplo de la música rusa podía servir para desembarazarse de una hegemonía cultural establecida (fuera ésta italiana, germánica o francesa) y para afianzar la escuela musical española; por último, la cuestión candente del nacionalismo musical como procedimiento anticuado o aún fructífero. Ante Stravinsky, público y crítica tomaron posiciones encontradas y se generaron acalorados debates en torno a la apuesta por la modernidad o la tradición.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>111</sup> SALAZAR, Adolfo: “*El sombrero de tres picos* de Manuel de Falla y la crítica francesa”, *El Sol*, 4-VI-1920, p. 2.

<sup>112</sup> Louis Jambou planteó una comparación en tres puntos: la preocupación por el canto de la tierra, el interés por la historia musical y el modelo compositivo. JAMBOU, Louis: “Stravinsky y Falla: influencias y paralelismos”, en Antonio ÁLVAREZ CAÑIBANO *et al.* (ed.): *Relaciones musicales...* pp. 101-116. Véase también VINAY, Gianfranco: “Falla et Stravinsky, confrontation en deux volets”, en Louis JAMBOU (ed.): *Manuel de Falla. Latinité et Universalité*, Paris, Université de Paris-Sorbonne, 1996, pp. 405-417.

Tenemos la idea que antes de 1917 en el imaginario popular español no existía una imagen nítida sobre Rusia<sup>113</sup>, y que, dado que nuestro país apenas acogió rusos “blancos”, hay que esperar a las décadas de 1920 y 1930 para ver difundidas en España las impresiones de tipo político y social que los ilustres viajeros españoles trajeron de la Unión Soviética, desde Fernando de los Ríos y Julio Álvarez del Vayo hasta Rafael Alberti y Miguel Hernández.

Sin embargo, desde años atrás las notas al programa de los conciertos venían describiendo escenas de la Rusia primitiva, fantástica u orientalista: arenosas estepas del Asia central, fechorías de atamanes a orillas del Volga, aventuras de mongoles, tártaros y cosacos, éxtasis amorosos junto a las ruinas de Palmira, orgías y harenes, seres fantásticos extraídos de los cuentos de Pushkin, tenebrosos espíritus en el Monte Pelado, ritos religiosos de la gran pascua o la leyenda del zar Saltan de la que se extrajo el inolvidable *Vuelo del moscardón*. Asociada a todas estas imágenes, mágicas, sensuales o violentas, la música rusa enriqueció la experiencia auditiva del público madrileño con nuevas escalas y ritmos que pronto se sintieron como propios, melodías pintorescas o arcaizantes, una armonía atrevida, llena de contrastes entre la energía y la sensualidad, así como un trabajo orquestal y tímbrico característico de la “invencible banda” que se revalorizó con la promesa de la Revolución rusa de 1917, esperanza de cambio e icono de la fuerza juvenil en una envejecida Europa.

Mientras esta música rusa sonaba reiteradamente en los conciertos, se generó una corriente propagandística que durante los primeros años de la Gran Guerra acentuó la imagen de Rusia como una nación moderna, potencial aliada en contra de la cultura germana. De este modo, y muy especialmente en el caso de Falla y Salazar, ciertos medios españoles se hicieron eco de los discursos establecidos por los hispanistas franceses, que, como ya se ha apuntado, también promocionaron la moderna escuela musical española como propaganda aliada bajo la hegemonía francesa. La problemática inclusión de Rusia en una identidad latina es uno de los puntos débiles y fluctuantes de este juego propagandístico internacional.

Además, el paso de la compañía de Diaghilev por la Península dio corporeidad a algunos de esos argumentos y dejó a los artistas españoles pensativos sobre la idea de crear un ballet español. Sin embargo, no fue fácil desarrollar aquello que Rivas Cherif llamó “música de los ojos” con los mimbres que había en este país: “No esperemos, pues, que el ejemplo [de los Bailes Rusos] sea imitado en su totalidad” vaticinaba Joaquín Fesser en 1916<sup>114</sup>, antes de que naciera *El sombrero de tres picos*. El hecho es que tras el éxito siempre seguro del segundo ballet de Falla, *El amor brujo*, con el que Antonia Mercé asombró a París en 1925, la consolidación de un género coreográfico español, entendido como espectáculo global con argumento, decorados y música apropiada, encontró grandes dificultades a pesar de que en ello pusieron su empeño tantos y tan buenos artistas de la Edad de Plata (Cipriano Rivas Cherif, Federico García Lorca, Pablo Picasso y los jóvenes compositores del 27 entre ellos),

---

<sup>113</sup> Véase NÚÑEZ SEIXAS, Xosé M.: “Del ruso virtual al ruso real: el extranjero imaginado del nacionalismo franquista”, en Xosé M. NÚÑEZ SEIXAS y Francisco SEVILLANO CALERO (eds.): *Los enemigos de España. Imagen del otro, conflictos bélicos y disputas nacionales (siglos XVI-XX)*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2010, p. 233. Núñez menciona como excepciones las cartas de Juan Valera, la difusión de la literatura rusa por parte de Emilia Pardo Bazán y los estudios de Julián Juderías, además de las crónicas enviadas durante la guerra por Sofía Casanova.

<sup>114</sup> FESSER, Joaquín: “Los bailes rusos. Epílogo”, *Revista Musical Hispano-Americana*, 6, 30-VI-1916, p. 4.

por no hablar de las coreógrafas Antonia Mercé y Encarnación López Júlvez que se atrevieron a dirigir sus propias compañías.

Por otra parte, muy pronto algunos intelectuales y artistas se hicieron eco de las teorías sobre el arte proletario y el compromiso social, y dieron forma a esa *otra* generación del 27 que, sorteando la censura en los tiempos de la dictadura de Primo de Rivera y apartándose del elitismo de Ortega y Gasset, buscará un arte rehumanizado y manifestará en la revista *Post-Guerra* una clara alineación pro-soviética –también en lo que a música se refiere, de la mano de Rodolfo Halffter<sup>115</sup>–, un primer adelanto de lo que se expresaría con intensos intercambios hispano-soviéticos y menos tapujos una vez establecida la Segunda República en 1931. Pero ése ya es otro tema.

---

<sup>115</sup> Sobre los contenidos musicales de esta publicación véase MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz: “Música y compromiso social en 1927: la revista *Post-Guerra*”, *Revista de Musicología*, Vol. XXXII, 1 (2009), pp. 513-536.