



SAMUEL LLANO

Universidad de Valladolid

## Dos Españas y una sola música: Henri Collet, entre el federalismo y el centralismo

---

Como consecuencia del despertar de los regionalismos políticos y de la fundación del hispanismo académico en Francia, Henri Collet (1885-1951) crítico musical, compositor y musicólogo hispanista francés, quiso trascender el predominio que el andalucismo ejerció sobre la imagen exterior de España durante el siglo XIX, y ofrecer una idea de España sensible a su diversidad regional y cultural. Los trabajos académicos y las críticas de Collet constituyen el postulado de una idea de España inicialmente federalista, y progresivamente centralista, cuya variabilidad acusa el efecto [agency] de discursos transversales de orden político y cultural, emitidos por los intelectuales más implicados en la construcción de una idea de España, como fueron los Regeneracionistas y los miembros de la Generación del 98. Basado en el valor simbólico del canon, este estudio propone leer la suerte de parangón que Collet establece entre los músicos Felipe Pedrell y Federico Olmeda como una pugna entre dos ideas de España, a saber, una en la que Cataluña representa la avanzadilla de la regeneración nacional, y otra en la que Castilla constituye la esencia y síntesis de la identidad de España.

*As a consequence of the awakening of political regionalisms and the foundation of academic Hispanism in France, Henri Collet (1885-1951), the French music critic, composer and Hispanist-musicologist, tried to overcome the predominance andalusianism exerted on Spain's image abroad during the nineteenth century, offering an image of Spain sensitive to its cultural and regional diversity. In his articles and criticism, Collet puts forward the idea of an initially federalist, and progressively centralist, Spain, whose variability reflects the agency of transversal discourses of a political and cultural nature, expressed by the intellectuals implicated in the construction of an idea of Spain, as were the Regenerationists and the members of the Generation of 98. Based on the symbolic value of the canon, this article analyses the comparison Collet set up between the composers Felipe Pedrell and Federico Olmeda, representing two contrasting ideas of Spain, namely, one in which Catalonia represents the advance party of national regeneration, and the other, in which Castile forms the essence and synthesis of Spain's identity.*

---

De la misma manera que un panteón de glorias nacionales, un canon de compositores originarios de un mismo país puede constituir un postulado de una idea de nación. Sólo es necesario que el marco en el que dicho canon es interpretado permita descubrir una serie de peculiaridades en la formación del mismo, y que dichas peculiaridades puedan ser construidas como representativas de las políticas de inclusión y exclusión que acompañan a toda definición de una identidad colectiva, sobre todo si dicha identidad es, o pretende ser, nacional. En el caso que nos ocupa<sup>1</sup>,

---

<sup>1</sup> El presente trabajo cuenta con las amables y perceptivas observaciones de Francisco Parralejo Masa, Christian Spencer Espinosa, y Stéphan Etcharry, a quienes agradezco de todo corazón su ayuda.

y debido al interés que le confieren sus peculiaridades, el marco interpretativo lo constituyen nuestro conocimiento de los regionalismos de la España de la Restauración (1874-1931) y su percepción desde el hispanismo francés de esa misma época, mientras que el canon que estudiamos es el elegido por el compositor, musicólogo y crítico musical de origen francés Henri Collet (1885-1951), quien además fue el hispanista francés con más producción literaria sobre música española<sup>2</sup>.

Collet nos es anecdóticamente conocido por haber ideado el apelativo referente al grupo de seis compositores comúnmente llamados *Les Six*. Dentro del campo del hispanismo, destacó en su momento por prodigarse en algunas de las publicaciones periódicas sobre música más difundidas en Francia, escribiendo sobre música y músicos de España, y por ganar el Prix National de Littérature en 1929 con su novela *L'Île de Barataria*, ideada a partir del capítulo XLV del *Quijote* de Cervantes. Por otro lado, produjo una serie de publicaciones académicas sobre música española que influyeron notablemente en la historiografía española posterior<sup>3</sup>. Collet es, además, autor de un corpus extenso de obras casi exclusivamente referidas a España en su temática y en su colorido, y entre las que se incluyen varios ballets, una zarzuela, música sinfónica, de cámara, obras para piano, y canciones basadas en el folklore regional español.

Los artículos en la prensa musical y los trabajos académicos de Collet merecen atención, por cuanto postulan una idea o ideas audaces de lo que es o podría ser España. Mientras la mayoría de músicos franceses coetáneos se acogían aún al hispanismo de origen decimonónico, que observaba España a través de un prisma en el que dominaba lo gitano y lo andaluz<sup>4</sup>, Collet aspiraba a superar ese estereotipo. A lo largo del periodo en que su actividad como crítico y ensayista fue más intensa, entre la publicación de su primer artículo en 1908, y la publicación de su ensayo *L'essor de la musique espagnole au XXe siècle* (1929), Collet ofreció una idea de España cambiante, en la que el punto de gravedad se trasladó progre-

---

<sup>2</sup> Sobre la vida, obra y escritos de Collet, véase Stéphan Etcharry: *Henri Collet (1885-1951), Compositeur: un itinéraire singulier dans l'hispanisme musical français*, Tesis doctoral, Université Paris IV-Sorbonne, 2004; Jean Gallois: *Henri Collet ou l'Espagne impériale*, Drize, Papillon, 2001.

<sup>3</sup> Más detalles sobre dicha influencia pueden encontrarse en: Emilio Ros-Fábregas: "Musicological Nationalism or How to Market Spanish Olive Oil", *Newsletter of the International Hispanic Music Study Group*, 4, 2, 1998; Emilio Ros-Fábregas: "Historiografía de la música en las catedrales españolas: Nacionalismo y positivismo en la investigación musicológica", *Codex XXI*, 1, 1998, pp. 68-135.

<sup>4</sup> La bibliografía sobre la imagen de España en el arte y la literatura franceses es amplia. Véase, por ejemplo: Alisa Luxenberg: "Over the Pyrenees and Through the Looking-Glass: French Culture Reflected in Its Imagery of Spain", *Spain, Espagne, Spanien. Foreign Artists Discover Spain 1800-1900*, Suzanne L. Stratton (ed.), Nueva York, The Equitable Gallery, 1993.

sivamente desde Cataluña hasta Castilla, al tiempo que su nacionalismo, inicialmente político y económico, se fue tornando en esencialista<sup>5</sup>. Dicha traslación estuvo mediada por discursos políticos y culturales emitidos desde los diversos ámbitos de arbitrio y configuración de la idea colectiva de España, como los grupos de intelectuales y los círculos de poder político.

Mi propósito es indagar en la naturaleza de esos discursos y estudiar cómo dieron forma a la idea cambiante de España que Collet concibió, y sobre la que erigió su propio canon de compositores españoles. Para ello, siguiendo un orden cronológico, me serviré de varios textos de la autoría de Collet, que entrecruzaré con esos discursos transversales. En primer lugar estudiaré un caso de catalanismo descentralizador moderado en un texto de Collet publicado en 1908 en la *Revue musicale SIM*<sup>6</sup>, donde el autor subraya la excelencia y la singularidad que observa en Cataluña, aunque sin cuestionar la integridad territorial y cultural de España. A continuación estudiaremos el caso de la tesis doctoral que Collet presentó en la universidad Sorbonne de París en 1913<sup>7</sup>, en la que proyectó sobre el siglo XVI la idea de España que por entonces defendía, una idea en la que Castilla cuestionaba la hegemonía concedida a Cataluña en el artículo de 1908. Por último, tomaré en consideración una serie de textos de la segunda mitad de la década de 1920, referidos a los músicos Felipe Pedrell y Federico Olmeda, antiguos conocidos de Collet, y entre quienes establece un parangón que, según argumentaré, teatraliza la rivalidad catalano-castellana problematizada en su tesis de 1913, para resolverla finalmente en favor de Castilla.

### **Collet y el catalanismo en los inicios de su carrera**

Los movimientos regionalistas activos en España desde la Restauración de la monarquía de los Borbones que sucedió a la Primera República (1873-1874), suscitaban interés en Francia desde la primera década del siglo XX, despertando la atención de algunos artistas y músicos franceses hacia la diversidad cultural de España. Relacionados con este despertar, se encuentran dos factores coetáneos: la constitución del hispanismo como disciplina académica en las universidades francesas, y la politización de los

---

<sup>5</sup> Collet sintió también gran atracción por el País Vasco y su cultura, pero su visión de dicha región no marcó su idea de España en la misma medida que Cataluña o Castilla. Sobre Collet y el País Vasco, véase: Stéphan Etcharry: "Henri Collet (1885-1951) et la musique basque", *Musiker. Cuadernos de música*, 14, 2005, pp. 209-238.

<sup>6</sup> Henri Collet: "La musique espagnole moderne", *Revue musicale SIM*, 15-IX-1908.

<sup>7</sup> Henri Collet: *Le Mysticisme musical espagnol au XVIe siècle*, Paris, Félix Alcan, 1913.

movimientos regionalistas en Francia, durante la década de 1890<sup>8</sup>. También influyó el hecho de que los movimientos regionalistas en Francia permaneciesen encorsetados, aunque no completamente sofocados, bajo una política centralista cuyos orígenes se remontan al periodo revolucionario iniciado en 1789, y que fue implementada por los regímenes sucesivos<sup>9</sup>.

De todas las regiones de España, probablemente fue Cataluña la que más interés despertó en París<sup>10</sup>. Gracias al desarrollo del industrialismo en Cataluña desde la década de 1880, Barcelona vivió transformaciones sociales, económicas y culturales que precedieron a las de otras ciudades de España, y que pueden resumirse en el crecimiento de la burguesía urbana, la formación de una conciencia de clase obrera, y el desarrollo del *modernisme*, una corriente intelectual y artística vinculada al catalanismo político, de la cual la arquitectura de Antoni Gaudí (1852-1926) devino una suerte de icono, y que logró una proyección internacional relativamente amplia, en gran parte gracias a la *Exposició Universal* de 1888<sup>11</sup>. Como consecuencia del impulso económico del industrialismo en Cataluña, pudo crearse la primera infraestructura musical de cámara y sinfónica, mediante la constitución de sociedades y la fundación de orquestas, lo que propició el nacimiento de un público para la música que, por primera vez, excedía el ámbito del salón privado y del teatro de ópera<sup>12</sup>. También ligado a la industrialización, y, en particular, a uno de sus efectos consustanciales, como es el incremento de la clase obrera, el catalanismo

---

<sup>8</sup> Sobre la fundación del hispanismo como disciplina académica, véase: Antonio Niño: *Cultura y diplomacia. Los hispanistas franceses y España. 1875-1931*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Casa Velázquez, Société des Hispanistes Français, 1988, pp. 71-114; Sobre el llamado *Réveil des provinces*, véase: Anne-Marie Thiesse: *Écrire la France. Le mouvement littéraire régionaliste de langue française entre la Belle-Époque et la Libération*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991, p. 11.

<sup>9</sup> Julian, Wright: *The Regionalist Movement in France, 1890-1914. Jean Charles-Brun and French Political Thought*, Oxford, Oxford University Press, 2003.

<sup>10</sup> Especialmente durante la Primera Guerra Mundial, momento en que Barcelona acogió dos eventos organizados por Francia, en los que la propaganda bélica no faltó: la Exposición de la Ciencia Francesa en la primavera de 1916, y el Salón de artistas franceses, inaugurado en abril de 1917. Elisée Trenc y Edmond Raillard: "Les relations franco-espagnoles pendant la guerre. La question catalane vue à travers les activités culturelles françaises à Barcelone", *Españoles y franceses en la primera mitad del siglo XX*, Manuel Espadas Burgos y Didier Ozanam (eds.), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1986, pp. 138 y ss.; a este respecto véase también, A. Niño: *Cultura y diplomacia...*, pp. 313-330 ("La misión francesa de 1916: una ofensiva cultural").

<sup>11</sup> El despertar cultural del catalanismo, en todo caso, venía produciéndose con anterioridad, desde mediados del siglo XIX, en torno a la *Renaixença*, un movimiento dirigido a la reivindicación del catalán como lengua literaria.

<sup>12</sup> Acerca de la incidencia del industrialismo finisecular en la cultura musical, el asociacionismo y la infraestructura: Xosé Aviñoa: "Sociedades musicales y modernidad en Cataluña en el primer tercio del siglo XX", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 8-9, 2001, pp. 277-286; Francesc Bonastre: "El Asociacionismo musical sinfónico en Barcelona (1910-1936): la Orquesta Sinfónica de Barcelona, la Orquesta Pau Casals y la Banda Municipal", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 8-9, 2001, 255-276.

político concretó su interés en cooptar a este grupo social estimulando la proliferación de orfeones constituidos por trabajadores.

Esta florescencia animó la impresión que Collet trajo en su memoria el 6 de enero de 1908, cuando regresaba a París después de un viaje que le llevó hasta Barcelona, Burgos, Madrid y Granada, en busca de documentación para la tesis doctoral, que defendería ante tribunal varios años después —y que más abajo estudiaremos<sup>13</sup>. Unos meses después, el 15 de septiembre de 1908, la *Revue musicale SIM* publicaba el artículo “La musique espagnole moderne”, donde Collet daba sus primeros pasos en su carrera como crítico dedicando una atención y un apoyo especiales a la música catalana, dentro de una panorámica laudatoria de la música de toda España. A continuación se reproduce un fragmento:

Los catalanes están orgullosos de su capital y tienen razón. No vamos a recordar el carácter especial de sus relaciones con Madrid. Pero es cierto que quizá no se encuentre en Europa un pueblo que, por su genio, su energía y su entusiasmo, pueda ser comparado con ellos. En nombre del catalanismo logran prodigios [...]

París agasaja a un compositor espontáneo aunque emocional, superficial aunque refinado, a veces desconcertante, siempre curioso y raro, cuya Musa reviste a ratos la mantilla castellana, el mantón andaluz, el terciopelo “ribeteado” de los catalanes, y que, a pesar de su apariencia diversa, sigue siendo la virgen seductora y misteriosa nacida en el país ideal de las flores rojas y de los frutos dorados [...].<sup>14</sup>

El artículo muestra cómo, por un lado, Collet otorgó a la cultura catalana una singularidad marcada, y dotó a Cataluña de un relieve competitivo que amenazaba la primacía de la capital. Por otro lado, en cambio, Collet se desmarcó del catalanismo político, evitando referirse a Cataluña como “nación”, y escogiendo en su lugar un término menos connotado políticamente, como es “pueblo”, además de integrando a Cataluña en el mapa de culturas de España, junto a la “mantilla castellana” y el “mantón andaluz”.

Otros fragmentos del mismo artículo se refieren al compositor y musicólogo de origen catalán Felipe Pedrell (1841-1922), partidario de un

---

<sup>13</sup> Puede encontrarse información detallada sobre este viaje en S. Etcharry: *Henri Collet...*, pp. 108-153.

<sup>14</sup> “Les Catalans sont fiers de leur capitale et ils ont raison. Nous n’avons pas à rappeler le caractère spécial de leurs relations avec Madrid. Mais il est certain que l’on ne trouve peut-être pas en Europe un peuple qui, par son génie, son énergie et son enthousiasme, leur puisse être comparé. Au nom du catalanisme, ils accomplissent des prodiges [...] Paris fait fête à un compositeur primesautier mais ému, superficiel mais raffiné, parfois déroutant, toujours curieux et rare, dont la Muse revêt tour à tour la mantille castillane, le châle andalou, le velours ‘galonné’ des Catalanes, et, malgré ces costumes divers, demeure la vierge séduisante et mystérieuse née au pays idéal des fleurs rouges et des fruits dorés”. Henri Collet: “La musique espagnole moderne”, *Revue musicale SIM*, 15-IX-1908. Todas las traducciones del francés son del autor.

nacionalismo estatal, y en cuyo catálogo destaca la trilogía operística *Els Pirineus* (1891), con un libreto basado en un poema homónimo emblemático del catalanismo, compuesto por el poeta Víctor Balaguer (1824-1901)<sup>15</sup>. A continuación se citan los fragmentos más relevantes:

Hemos saludado en Felipe Pedrell a la cabeza de la Escuela Catalana [...]

Tuvo esa inspiración rara de crear el Drama Nacional mediante el uso de motivos populares [...]

El célebre opúsculo *Por nuestra música*, publicado en Barcelona en 1891, demostró que la tradición nacional de expresión exacerbada iba a ser renovada por un español auténtico [...]

las cualidades de Pedrell son las mismas de la raza, y han servido maravillosamente a su teatro [...]<sup>16</sup>

Elogiando a Pedrell, y presentándolo como “la cabeza de la Escuela catalana” y, al mismo tiempo, como el creador del “Drama nacional” español, Collet lo convierte en el símbolo de una Cataluña a la que construye como referente nacional. Esta idea resuena con el catalanismo coetáneo, cuya apología de la grandeza de Cataluña defendía el carácter pionero y avanzado del papel que desempeñaba esta región en la llamada “regeneración” total de España. Con el apelativo de “regeneración” se designó al proyecto que, con mayor consenso que otros, y desde tendencias políticas distintas e incluso opuestas, se convino en identificar como el destino único y más urgente de la nación. En realidad la “regeneración” fue un discurso emitido no sólo en respuesta a la crisis económica de entonces, sino también como consecuencia de una construcción de la historia de España entendida, de acuerdo con un ideal imperialista prevaliente, como la historia de una decadencia iniciada en el periodo de apogeo colonial de España, a saber, el siglo XVI, bajo el reinado de los Reyes Católicos, y extendida a lo largo de un proceso de pérdida paulatina de territorios coloniales. La derrota sufrida en la guerra contra Estados Unidos en 1898, que implicó la pérdida de Cuba y Filipinas, las

<sup>15</sup> El opúsculo y la ópera de Pedrell fueron editados: Felipe Pedrell: *Por nuestra música: algunas observaciones sobre la magna cuestión de una escuela lírico nacional motivadas por la trilogía... Los Pirineos, poema de Víctor Balaguer / música del que suscribe y expuestas por Felipe Pedrell*, Barcelona, Heinrich y Cia, 1891; Felipe Pedrell: *Los Pirineos: trilogía original en verso catalán y traducción en prosa castellana / por Víctor Balaguer; seguida de la versión italiana de José M<sup>o</sup> Arteaga Pereira; acomodada a la música del maestro Felipe Pedrell y de la obra de este último titulada “Por nuestra música”*, Barcelona, Heinrich y Cia., 1892.

<sup>16</sup> “Nous avons salué en Philippe Pedrell le Chef de l'Ecole Catalane. [...] Il eut cette inspiration rare ce créer le Drame National par la mise en œuvre des motifs populaires [...] La brochure fameuse *Por nuestra música*, parue à Barcelone en 1891, montra que la tradition nationale d'expressivisme allait être renouée par un Espagnol authentique, héritier de Victoria, comme Verdi avait désiré l'être de Palestrina [...] les qualités de Pedrell sont celles mêmes de la race, et elles ont servi merveilleusement son théâtre [...]”. H. Collet: “La musique espagnole...”.

dos últimas colonias de aquél imperio, agravó la conciencia de crisis y adquirió un valor simbólico, hasta el punto de que un grupo relativamente distinguido entre los intelectuales particularmente implicados en la definición del concepto de nación española, y en la creación del mito de la decadencia, ha pasado a conocerse como Generación del 98. Nacidos en la segunda mitad del siglo XIX, los miembros de la Generación del 98, entre quienes se cuentan Ángel Ganivet, Miguel de Unamuno, José Martínez Ruiz “Azorín” y Ramiro de Maeztu, formuló una idea de la decadencia como paréntesis histórico en la consecución del destino último y verdadero que asignaron a España en líneas imperialistas. Prefirieron magnificar el ideal de España desde un discurso espiritualista y decadentista, antes que tratar de explicar y admitir las causas de la crisis económica de España y proponer soluciones, que es lo que habían hecho sus antecesores los Regeneracionistas, nacidos en torno a mediados del siglo XIX. El líder de los Regeneracionistas, Joaquín Costa, promovió un programa de reformas económicas, criticó a la clase política por su caciquismo y oligarquía, y propuso entregar el gobierno a una élite intelectual simbolizada por un “cirujano de hierro” que habría de sanar la castigada “anatomía nacional”<sup>17</sup>.

Para Cataluña, que ahora nos concierne, la crisis nacional y el imperativo de la regeneración favorecieron su acceso a un primer plano dentro del panorama español, un estatus que alcanzó gracias a su industrialismo y su estado comparativamente avanzado de modernización económica y social. La crisis del 98, que pasó a conocerse como el “desastre”, dejó a la burguesía comerciante catalana sin uno de sus principales sostenes, como era el comercio con Cuba, lo que el catalanismo político arguyó en contra del Estado, culpabilizándole de la derrota, y de impedir que la superioridad industrial de Cataluña rindiese provecho local<sup>18</sup>. A partir de esta situación, y aprovechando los avances lingüísticos y culturales del catalanismo decimonónico, y, sobre todo, las conquistas del catalanismo político de la década de 1890, se fundó en 1901 el partido político *Lliga Regionalista*, que encabezó el catalanismo político hasta aproximadamente 1918. Uno de los líderes de la *Lliga Regionalista*, Enric Prat de la Riba (1870-1917), dio forma a un programa federalista que postuló en su obra

---

<sup>17</sup> Esta interpretación de los Regeneracionistas y de la Generación del 98 se basa en: Christopher Britt Arredondo: *Quixotism: The Imaginative Denial of Spain's Loss of Empire*, Albany, State University of New York Press, 2005.

<sup>18</sup> Angel Smith: “*Sardana, Zarzuela or Cake Walk? Nationalism and Internationalism in the Discourse, Practice and Culture of the Early Twentieth-Century Barcelona Labour Movement*”, *Nationalism and the Nation in the Iberian Peninsula. Competing and conflicting identities*, Angel Smith, Clare Mar-Molinero (eds.), Oxford, Berg, 1996, pp. 184-188.

más difundida, *La nacionalitat catalana* (1906), cuya lectura, teniendo en la memoria las palabras de Collet, nos inclina a considerar la posibilidad de que haya influido más o menos directamente en éste último. A diferencia de Collet, Prat de la Riba entiende Cataluña como una nación dentro de un Estado de naciones federadas, pero, al igual que Collet, defiende la supremacía de la cultura catalana en España, y la necesidad de que ésta irradie hacia el resto del territorio nacional.

Consecuencia de toda la doctrina aquí expuesta, es la reivindicación de un Estado catalán, en unión federativa con los Estados de las otras nacionalidades de España [...]

No se han conquistado el Estado, el derecho y la lengua, no hemos conseguido la plenitud de expansión interior, pero ya el nacionalismo catalán ha comenzado la segunda función de todos los nacionalismos, la función de influencia exterior, la función imperialista.

El arte, la literatura, las concepciones jurídicas, el ideal político y económico de Cataluña ha iniciado la obra exterior, la penetración pacífica de España, la transfusión a las demás nacionalidades españolas y al organismo del Estado que las gobierna<sup>19</sup>.

Aunque dentro del marco de un nacionalismo estatal, la exégesis de Pedrell en clave catalanista que Collet postuló, entraba de lleno en la batalla intelectual librada en torno a la trilogía operística *Els Pirineus*, y a la figura de Pedrell, desde posturas incompatibles, claramente politizadas, y presas de una urgencia indicativa de que, lo que estaba en juego, era la apropiación cultural de esta forma de capital simbólico. Disyuntivamente, desde el catalanismo, desde el nacionalismo estatal, o desde una perspectiva ajena a ambas ideologías, los críticos catalanes, el resto de críticos españoles, y los no españoles, saludaron la trilogía como un acontecimiento mesiánico en la historia de aquella idea de nación –Cataluña o España– a la que, unos y otros, asimilaron la obra y su compositor. En el ámbito de la prensa catalana se produjo una división entre las publicaciones catalanistas en lengua catalana, que asimilaron a Pedrell a su causa<sup>20</sup>, y,

---

<sup>19</sup> “Conseqüència de tota la doctrina aquí exposada és la reivindicació d’un Estat català, en unió federativa ab els Estats de les altres nacionalitats d’Espanya”, Enric Prat de la Riba: *La nacionalitat catalana*, Barcelona, Tipografia L’Anuari de l’Exportació, 1906. p. 114; “no s’ha conquistat l’Estat, el dret y la llengua, no hem conseguit la plenitud d’expansió interior, però ja’l nacionalisme català ha començat la segona funció de tots els nacionalismes, la funció d’influència exterior, la funció imperialista. / L’art, la literatura, les concepcions jurídiques, l’ideal polítich y econòmic de Catalunya han iniciat la obra exterior, la penetració pacífica d’Espanya, la transfusió a les demés nacionalitats espanyoles y al organisme del Estat que les governa”, E. Prat de la Riba: *La nacionalitat...*, pp. 126-127.

<sup>20</sup> “Los Pirineus”, *La Renaixença*, Barcelona, 1 Septiembre 1891; “Por nuestra música”, *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 1891. Los artículos se encuentran en la antología: *La trilogía Los Pirineos y la crítica*, Barcelona, 1901.



las que, contrariamente, y en lengua castellana, lo hispanizaron<sup>21</sup>. El resto de la prensa española<sup>22</sup>, y la prensa extranjera<sup>23</sup>, construyeron *Els Pirineus* como un estandarte de la nacionalidad española, problematizando o, por el contrario, pasando por alto, según los casos, ciertos aspectos. Merece mención entre todos ellos el hecho de que el libreto, al igual que el poema de Balaguer en que se basa, fuese compuesto en lengua catalana, por cuanto sirvió a los críticos catalanistas como argumento en favor de su causa, y, sobre todo, porque los críticos que, por el contrario, hispanizaron la obra, optaron, por un lado, por pasar por alto este aspecto, o, por otro lado –en el caso de unos pocos críticos no españoles– por construir la lengua catalana como un dialecto del castellano, y la cultura catalana como una subcultura nacional, con el fin de que la asimilación de trilogía de Pedrell al nacionalismo estatal resultase más efectiva<sup>24</sup>.

Solamente la acogida de la interpretación separada del prólogo de *Els Pirineus* en Venecia, en 1896, por parte de diversos medios de la prensa italiana, se sustrajo a los intentos de nacionalizar la trilogía de Pedrell en uno y otro sentido, al señalar que la influencia de Wagner –a la que el propio Pedrell se refería en el prólogo *Por nuestra música*– se encontraba presente en tal grado que impedía considerar la partitura como “música española”<sup>25</sup>. Este punto de vista incrementó la urgencia de numerosos crí-

---

<sup>21</sup> J. Roca y Roca: “La Semana en Barcelona. Por nuestra música... de Felipe Pedrell”, *La Vanguardia*, Barcelona, 6 septiembre 1891; Francisco Muns: “Por nuestra música. Folleto del maestro don Felipe Pedrell”, *Correo Catalán*, Barcelona, 14 octubre 1891; Rafael Mitjana; *¡Para música vamos! Estudios sobre el arte musical contemporáneo en España*, Valencia, Sempere y Cía, 1909, p. 74.

<sup>22</sup> Eustoquio de Uriarte: “La ópera nacional española”, *La Ciudad de Dios*, Madrid-Escorial, 1891; A. Noguera, “Una ópera española”, *El Isleño*, Palma de Mallorca, 11, 13 y 15 de abril 1893; para generaciones futuras, Pedrell quedó como uno de los fundadores de la escuela nacionalista española de musicología: Juan José Carreras: “Hijos de Pedrell. La Historiografía musical española y sus orígenes nacionalistas (1780-1980)”, *Il Saggiatore Musicale*, 8, 2001, pp. 121-169.

<sup>23</sup> Alejandro Moszkowski: *Berliner Tageblatt*, 192, 16 abril 1893; Arnaldo Bonaventura: “Il maestro Pedrell e l’opera spagnola”, *L’Avvisatore Artistico*, Roma, 17/VI/1893; Carlos Krebs: “El drama musical en España”, *Sonntagsbeilage-Vorsische Zeitung*, Berlin, 16 diciembre 1894; Georges Jean-Aubry: *La musique et les nations*, Paris, La Sirène, 1922, p. 69; Paul-Marie Masson: “La musique espagnole au congrès de Barcelone”, *Revue musicale*, agosto de 1936; Albert Soubies: *Histoire de la musique. Espagne*, vol. III, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1899, p. 97;

<sup>24</sup> Louis de Casembroot: “Un projet de rénovation de l’art lyrique en Espagne”, *L’Écho Musical*, Bruselas, 11-X-1891; *Allgemeine Kunst-Chronik*, Munich, Jor. Albert, 1893; 17, 16; el crítico Peña y Goñi saludó a Pedrell como el “jefe de la nueva escuela española”, y, sin embargo, juzgó *Els Pirineus* como una ópera catalana, por presentar el texto en catalán, con traducciones en francés e italiano, pero no en castellano. Antonio Peña y Goñi: “Cuatro soldados y un cabo”, *La Época*, 5-V-1895, citado en Luis G. Iberní: “Felip Pedrell y Rupert Chapí”, *Recerca Musicològica* 11-12, 1991-1992, p. 338. Peña y Goñi se refiere a la reducción para piano y canto: *Els Pirineus*, Barcelona, Universo Musical, s/f.

<sup>25</sup> Leporello, “Rivista musicale”, *L’Illustrazione italiana*, Turin, 21 marzo, 1897; Giovanni Tebaldini: “Filippo Pedrell ed il dramma lirico spagnuolo”, *Rivista Musicale Italiana*. 4, 2-3, Turin, 1897; Tebaldini cambiaria de opinión: “Il prologo della trilogia i Pirinei di Filippo Pedrell, al Liceo Marcello di Venezia”, *Gazzeta di Milano*, 23-II-1897.

ticos españoles por nacionalizar la trilogía, en respuesta directa a tales apreciaciones<sup>26</sup>.

En medio de esta cruzada por el capital simbólico, ha de reconocerse que, en su artículo de 1908, Collet asume una postura insólita, por cuanto fue el único que construyó la figura de Pedrell como líder del catalanismo y del nacionalismo español, al mismo tiempo. Mi lectura política de su posicionamiento, asocia a Collet con el federalismo catalanista de Prat de la Riba, que, como hemos visto, postulaba un imperialismo cultural catalán no secesionista, aunque hegemónico.

### Collet y el castellanismo centralista de la Generación del 98

Tan sólo cinco años después del artículo que publicó en la *Revue musicale SIM* en 1908 sobre Pedrell y la música en Cataluña, Collet defendió una idea de nación radicalmente distinta, de corte centralista, en el marco de la tesis doctoral que defendió en la Universidad Sorbonne de París, y que publicaría ese mismo año de 1913 bajo el título *Le Mysticisme musical espagnol au XVI siècle*. En su tesis, Collet hila sutilmente un modelo de organización regional a lo largo de un estudio sobre la polifonía española del siglo XVI, lo cual se hace evidente en la insistencia en subrayar el distintivo musical de cada “región” (*région*)<sup>27</sup>. El anacronismo histórico derivado de la división en regiones de una España estructurada en reinos y/o diócesis, como es la del siglo XVI, es sintomático de la urgencia de Collet por servirse de la historia con fines utilitarios, y de proyectar sobre el pasado su idea del presente. Por ello precisamente pasamos a considerar su tesis doctoral como el testimonio de la idea que Collet se había formado acerca de España sus regiones, alrededor de la fecha de redacción de la tesis.

Subyace persistentemente en la tesis doctoral de Collet una visión liberadora de los movimientos de resistencia a la uniformidad que él acusa subrepticamente a los centros hegemónicos de tratar de imponer sobre los territorios bajo su poder o influencia, como medio de dominio y control. En el capítulo segundo, Collet narra en esos mismos términos la decisión de Felipe II de conservar el canto litúrgico toledano

---

<sup>26</sup> J. M. Esperanza y Sola: “Revista musical”, *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 22-IV-1897; Mínimo: “Instantáneas: Pedrell”, *El Globo*, Madrid, 18-V-1897, “A wagnerianas suenan, aun para oídos ineducados en cultura musical, las composiciones de Pedrell... De su españolismo no deja duda el estremecimiento de entusiasmo patriótico que sufre nuestro corazón al oír aquella música sublime”; *Velada Musical y Literaria celebrada el 18 de mayo de 1897 en el Ateneo de Madrid, en obsequio a los autores de la trilogía Los Pirineos. Discurso del Sr. D. Gabriel Rodríguez*.

<sup>27</sup> H. Collet, *Le Mysticisme...*

frente a la voluntad del Papa de Roma de reformar el Gradual (pp. 56 y ss). Collet trata el asunto como una tensión diplomática que se resuelve de forma favorable a España, gracias al poder de convicción de la cualidad mística que le supone a la música española, y que —según él— convence al Pontífice para que cambie de opinión. En conexión con el título de la tesis, España aparece en éste y en otros capítulos como la reserva espiritual de Occidente, y el misticismo como el rasgo que confiere a la música española su identidad propia (p. 181), hasta el punto de que la hace invulnerable a la influencia de los compositores flamencos contratados por la Corte de los Austrias en España (p. 162), al mismo tiempo que la vuelve también impenetrable a la música venida del entorno papal en Roma, particularmente a la de Palestrina<sup>28</sup> —una idea ya prefigurada por los musicólogos Albert Soubiès y Louis Laloy en el cambio al siglo XX<sup>29</sup>.

La invención de una música española mística, y, gracias a ese presunto misticismo, impenetrable a culturas construidas como invasoras, contaba, ya por entonces, con más de medio siglo de trayectoria en la musicología, pues surgió en respuesta a la presunción del musicólogo belga François-August Gevaert (1828-1908), de que los músicos españoles habían aprendido de los flamencos el arte de la polifonía religiosa sin haber sabido crear un estilo nacional propio<sup>30</sup>. Novedosa en la tesis doctoral de Collet es una distribución desigual del misticismo entre las escuelas “regionales” que él distingue, de tal manera que la escuela castellana figura como la más mística entre todas, mientras que la catalana, por la distancia geográfica que separa a Cataluña de Castilla, como la más próxima al paganismo que atribuye a la cultura italiana (pp. 151, 307 y 316) —la cultura que la historiografía nacionalista española del siglo XIX,

---

<sup>28</sup> Para ello, por un lado cita a Maurice Barrès, uno de los introductores en Francia de la idea de España como reserva espiritual de Occidente; por otro lado, dedica el capítulo IX a Tomás Luis de Victoria, a quien trata como rival de Palestrina, igual en calidad pero con personalidad en su estilo. H. Collet: *Le Mysticisme...*, pp. 380 y ss; Collet desarrollaría esta idea en su monografía *Henri Collet: Victoria*, Paris, Félix Alcan, 1914.

<sup>29</sup> Albert Soubiès: *Histoire de la musique. Espagne. I Des origines au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1899, p. 70: “On a souvent répété qu’il profita de l’exemple de Palestrina [...] Mais on peut dire qu’il n’emprunta rien [...] La musique de Victoria ne sonne pas, pour ainsi dire, comme de l’italien, mais comme de l’espagnol [...] Son mysticisme est celui de sainte Thérèse et de saint Jean de la Cruz”; Louis Laloy: “Tomás Luis de Victoria (XVI<sup>e</sup> siècle). Oeuvres éditées par Ph. Pedrell, Tome I. (Leipzig, Breitkop et Härtel, 1902)”, *Revue Musicale*, mayo 1902: “on savait que ce contemporain de Palestrina, tout en employant les mêmes formes musicales que le maître italien (messes, motets, hymnes et répons), avait cependant un accent particulier, plus ému, plus ardent, plus humain”.

<sup>30</sup> Emilio Casares: “Las relaciones musicales entre España y los Países Bajos a través de los investigadores del siglo XIX”. *Musique des Pays-Bas Anciens-Musique Espagnole Ancienne (ca. 1450-ca.1650)*, *Colloquia Europalia III, Actas del Coloquio Internacional de Musicología, Bruselas, 28 y 29 de octubre de 1985*, Paul Becquart y Henri Vanhulst (eds.), Lovaina, Peeters, 1988, pp. 47-68.

incluyendo a Pedrell, venía construyendo como la gran invasora<sup>31</sup>. En conclusión, en la tesis de Collet, Cataluña conserva la individualidad cultural que Collet había defendido en su artículo de 1908, pero su hegemonía dentro del panorama nacional queda en entredicho una vez que Castilla emerge como región portadora de la esencia de la identidad española, que habría de defenderla de invasiones culturales.

Dado que Castilla ocupaba el centro geográfico de España, y había sido la región a la que pertenecían las sucesivas capitales que tuvo España desde el siglo XV, el discurso de fondo de la tesis doctoral de Collet puede calificarse como centralista. Aprovechando el estatus ambiguo del castellanismo, entre regionalismo y centralismo, Collet se hace eco de la construcción centralista que venían predicando desde el cambio de siglo los ya referidos intelectuales del regeneracionismo y de la Generación del 98<sup>32</sup>. Convencidos de que la cohesión nacional ofrecía la salida a la crisis de valores que denunciaron, y consecuentemente movidos por una clara intención de erosionar el potencial de desintegración que acusaron en los nacionalismos catalán y vasco, un regeneracionista prominente, Joaquín Costa, y los intelectuales de la Generación del 98, postularon Castilla como el foco de la unidad nacional, como el corazón del imperio colonial de ultramar que —ellos creían— un día España habría de recuperar, como la cuna de los místicos San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús, la reserva espiritual de Occidente y del imperio hispánico<sup>33</sup>, y como la cuna también de Don Quijote, el mito literario ahora tornado en el héroe idealista e incansable de la regeneración nacional<sup>34</sup>.

Particularmente simpático con respecto al castellanismo de estos intelectuales fue el escritor y político francés Maurice Barrès (1862-1923) cuyo ensayo *Greco ou le secret de Tolède*, publicado en 1911<sup>35</sup>, constituyó la

---

<sup>31</sup> Este asunto se encuentra desarrollado en: Ros-Fábregas: “Musicological Nationalism...”; también en Ros-Fábregas: “Historiografía de la música en las catedrales españolas...”; así como en J. J. Carreras: “Hijos de Pedrell...”.

<sup>32</sup> La biblioteca de Collet contiene numerosas obras de la Generación del 98, muchas de ellas relacionadas con Castilla. S. Etchary, *Henri Collet...*, p. 160.

<sup>33</sup> Sobre el castellanismo de la Generación del 98 y los mitos castellanos, véase Inman Fox: “Spain as Castile: Nationalism and National identity”. *The Cambridge Companion to Modern Spanish Culture*, David T. Gies (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 21-36.

<sup>34</sup> La simbología del Quijote en la Generación del 98, que dedicó varias obras señeras a ese mito literario, ha sido tratada en Christopher Britt Arredondo: *Quixotism: The Imaginative Denial of Spain's Loss of Empire*, Albany, State University of New York Press, 2005. Se trata de una interpretación, desde la historia cultural, del periodo 1898-1936, como aquél en que preside una mentalidad quijotesca en los intelectuales de la Generación del 98 y subsiguientes, en tanto observan España como el Quijote, un luchador incansable e idealista pese a ser abatido. Al mismo tiempo, construyen una idea imperialista de España, mediante un discurso en que la pérdida colonial es minimizada o negada.

<sup>35</sup> Maurice Barrès: *Greco ou le secret de Tolède*, París: INALF, 1961. Reproducción de la edición: París, Plon, 1927. Las referencias paginadas en el cuerpo de texto se refieren a esta edición.

fuelle de la que Collet reconoció servirse para dar forma a algunos de los discursos de fondo de su tesis doctoral, como el presunto misticismo antipagano y anti-italiano de una cultura castellana entendida desde una concepción espiritualista<sup>36</sup>. En el ensayo mencionado, Barrès trata sobre el pintor de origen cretense Domenicos Theotocópoulos (1541-1614), conocido como El Greco, formado en Venecia, dueño de un taller en Roma desde 1570, y residente desde 1577 hasta su muerte en la ciudad de Toledo. Barrès concibe la ciudad castellana de Toledo como el “alma de España” (p. 22), y concede a las culturas históricas judía y musulmana –consecuencia de siglos de convivencia anteriores a la expulsión decretada por los Reyes Católicos– una presencia patente y enriquecedora, sobre la que, no obstante, preside la cultura católica en virtud de su supervivencia histórica<sup>37</sup>. En sintonía con la retórica noventayochista, aunque no necesariamente deudora de ella, Barrès retrata al Geco como “el pintor más profundo de las almas castellanas [...] de esa alma española resumida enteramente en un Sancho prosaico y un Don Quijote visionario” (p. 117 y 119). Por otra parte, un anti-italianismo semejante al de Collet se encuentra presente en la construcción de un Greco que abandona “los tonos cálidos, propios de la opulenta Venecia y a la Roma de los Papas” (p. 118), y que, gracias a su contacto con la “vida moderna” de Castilla, supera su primer estilo italianizante, tornándose en un “extraño convertido” para quien “lo pintoresco y el paganismo queridos a la magnífica Venecia” perderán su valor inicial (p. 119). En la misma línea, Barrès construye la cultura italiana como una cultura pagana, enemiga del misticismo castellano, a partir de una interpretación del cuadro de El Greco titulado “El Martirio de San Mauricio” (1580-82), que representa el episodio en que el emperador romano Diocleciano ordenó matar a San Mauricio y a sus legionarios por resistirse a ofrecer sacrificios a los dioses paganos, (pp. 21-27).

Invocando la personalidad del Quijote y de Sancho como componentes esenciales de la identidad española, construyendo lo italiano y lo español como el enemigo pagano exterior y como la identidad católica autóctona respectivamente, y construyendo también las culturas históri-

---

<sup>36</sup> Collet reconoce que el *Greco* de Barrès fue su fuente para la idea del misticismo en el siglo XVI en una carta dirigida al propio Barrès el 16/V/1916, no. 13, Paris, Bibliothèque Nationale de France, departamento de manuscritos, fondo Maurice Barrès. Citada en: S. Etcharry, *Henri Collet...*, p. 248.

<sup>37</sup> “Et dans Tolède, si je n’ ai jamais le coeur froid, ni les yeux ennuyés, c’ est que j’ y vois à chaque pas la plus belle lutte du romanisme et du sémitisme, un élément arabe ou juif qui persiste sous l’ épais vernis catholique.”. M. Barrès, *Greco...*, p. 84. Sin duda, las abundantes referencias a los judíos como víctimas de una expulsión y una masacre abominables, hacen parecer el tan referido antisemitismo de Barrès como un estereotipo cuestionable. Si, en línea con Charles Maurrás y Action Française, su idea de Francia es antisemita, no lo es tanto su idea de España.

cas locales como aportes culturales, no amenazantes, pero subordinadas al catolicismo castellano, Barrès antecede al Collet de la tesis doctoral sobre el misticismo, así como al simbolismo paisajista de la novela *L'Île de Barataria*, inspirada en el episodio XLV de la segunda parte (1614) del *Quijote* de Cervantes, que Collet dedicó precisamente a Barrès, y con la que ganó el Premio Nacional de Literatura en Francia en 1929<sup>38</sup>. También antecede al Collet de la monografía sobre Tomás Luis de Victoria (1914)<sup>39</sup>, compositor que, al igual que El Greco, se formó en Italia antes de regresar a España, y de quien Collet ofrece una lectura en líneas similares al *Greco* de Barrès. Al margen de Collet, también precedió Barrès a otros hispanistas franceses que, durante la Primera Guerra Mundial (1914-1918), utilizaron su defensa de una España espiritual, quijotesca (idealista) y luchadora como forma de propaganda para favorecer la entrada de España en guerra, que, finalmente, no se produjo<sup>40</sup>.

Es muy probable que Charles Maurras (1868-1952), uno de los nacionalistas franceses más influyentes de la Tercera República (1871-1939), destacado miembro, junto a Barrès, de la prominente liga antisemita y antirrepublicana *Action Française*, se encuentre también en el origen de la idea de nación que Collet trasladó al caso de España. Aunque el archivo de la correspondencia de Collet no contenga pruebas de la influencia directa de Maurras, pero sí de la de Barrès, y aunque el esencialismo católico castellano de la Generación del 98 influyese en Collet antes de que el influjo de Maurras se dejase notar en los intelectuales españoles con mayor intensidad durante la década de 1930<sup>41</sup>, cuesta creer que, en tanto que residente en Francia, y en tanto que nacionalista francés confeso, Collet no sufriese el influjo de una corriente tan difundida como el esencialismo católico de Maurras. La idea de Maurras sobre Francia, fundamentada sobre un uso excluyente de una idea de tradición monárquica y católica construida como verdadera y única tradición, trasluce una misma

<sup>38</sup> Henri Collet: *L'Île de Barataria*, París, Albin Michel, 1929.

<sup>39</sup> Henri Collet: *Victoria*, París, Félix Alcan, 1914.

<sup>40</sup> Estos hispanistas distinguían entre una España quijotesca y espiritualista, comprometida con los ideales que, según ellos, la unían a Francia y a los países aliados, al mismo tiempo que la distanciaban de Alemania, su enemiga en la contienda, y, por otro lado, una España sanchopanesca, que se aprovechaba de su neutralidad para obtener beneficio en la guerra, y que asimilaba el positivismo alemán en lugar de corrientes espirituales. Niño los ubica en línea directa con Barrès. A. Niño: *Cultura y diplomacia...*, p. 248. Por su parte, el hispanista Maurice Legendre ofreció una interpretación muy personal, al explicar la neutralidad como la necesidad de que España, la "reserva espiritual de Occidente", se mantuviese al margen de la causa católica por la que Francia y los países aliados luchaban. A. Niño: *Cultura y diplomacia...*, p. 252-253.

<sup>41</sup> Acerca de dicha influencia, véase, Pedro Carlos González Cuevas, "Charles Maurras y España", *Hispania: Revista española de historia*, 54, 188, 1994, pp. 993-1040; véase también, del mismo autor, *Acción Española. Teología política y nacionalismo autoritario en España (1913-1936)*, Madrid, Tecnos, 1998.

base tradicionalista y una misma política de apropiación y exclusión que el castellanismo católico y monárquico –en tanto los Reyes Católicos son los mitos fundadores– que Collet toma de Barrès y de la Generación del 98, y que, en definitiva, subyace generalizadamente en los nacionalismos europeos hasta, al menos, la Segunda Guerra Mundial, ya fuesen étnicos, culturales, o religiosos<sup>42</sup>. Como consecuencia de que una narrativa de fondo en la que la apropiación y la exclusión prevalecen sobre otras dinámicas, uniese entonces a los nacionalismos francés y español, la tesis doctoral de Collet se inserta en un campo discursivo en el que intelectuales españoles e hispanistas franceses se movían por intereses unas veces comunes, y otras veces propios, y en el que la Generación del 98, Maurice Barrès, y seguramente también Charles Maurras, desempeñaron un papel fundamental<sup>43</sup>. Justamente esta comunión o común colaboración entre intelectuales franceses y españoles relativiza toda consideración de Collet como un observador externo, consideración que pudiera realizarse en base a su nacionalidad francesa, y al hecho de que su idea de España reproduzca aspectos de la idea de Francia postulada por algunos intelectuales franceses como Maurras y Barrès.

### **Catalanismo y castellanismo en conflicto: el parangón entre Pedrell y Olmeda**

En la segunda mitad de la década de 1920 Collet volvió a problematizar la rivalidad catalano-castellana bajo la forma un parangón, con el que sometió a comparación a Felipe Pedrell, y al compositor y folclorista de origen burgalés Federico Olmeda (1865-1909). Conforme con la lectura en clave de rivalidad Cataluña-Castilla que me atrevo a proponer, en base a los antecedentes constituidos por el artículo de

---

<sup>42</sup> Si bien hay muchos matices en los que Collet y Maurras difieren. Maurras fue un ferviente defensor de los regionalismos en Francia durante toda su carrera, ajeno al importante matiz centralista del castellanismo de Collet, claramente atribuible de la Generación del 98. Sobre el pensamiento de Maurras, véase, Gaetano DeLeonibus, *Charles Maurras's classicising aesthetics: an aesthetisation of politics*, Nueva York, Peter Lang, 2000. Por otra parte, lejos de sumarse a un nacionalismo español, la visión de Maurras sobre España es utilitarista, en el sentido en que adopta la forma de una campaña de propaganda dirigida a captar la adhesión de España en el bando aliado durante la Primera Guerra Mundial, y a integrar a España en una idea de comunidad latina y antigermana de países liderada por Francia. Véase, Charles Maurras, “Les forces latines”, *La fin de l'empire espagnol d'Amérique Latine*, Marius André, París, Nouvelle librairie nationale, 1922.

<sup>43</sup> Eric Strom: “The rise of the intellectual around 1900: Spain and France”, *European History Quarterly*, 32, 2002, pp. 139-160. Aquí el nacimiento del intelectual, como aquel que se dirige a una “masa anónima” y postula una idea de la nación, se explica en los casos de España y de Francia como consecuencia de sus respectivas crisis final de siglo, a saber, el desastre del 98 y el affaire Dreyfus. En virtud de este paralelismo, el autor sostiene que se produjo un intenso intercambio de ideas sobre el concepto de nación, en el que Barrès y la Generación del 98 fueron los protagonistas bilaterales.

1908 y la tesis de 1913, Pedrell simboliza Cataluña y Olmeda simboliza Castilla en el susodicho parangón. Que Collet eligiese a Pedrell y Olmeda indica el valor emblemático que les concedió, en parte debido a su manifiesto aprecio por las enseñanzas que recibió de ellos, y a que su relación personal con ambos se remontaba a la primera década del siglo. Los había conocido durante el verano del año 1907 en las ciudades en las que residían respectivamente, Barcelona y Burgos, durante el viaje ya referido, en el que Collet reunió documentación para su tesis doctoral. Además de orientar al joven investigador en su trabajo, Pedrell y Olmeda atrajeron su atención sobre el estudio del folclore. Justamente los criterios por los que discurre el parangón dan prioridad a las premisas epistemológicas que informan las recopilaciones de folclore de Olmeda y Pedrell: *Folk-lore de Castilla o Cancionero popular de Burgos* (1902), y *Cancionero musical popular español* (cuyo último volumen apareció en 1922<sup>44</sup>), respectivamente.

El parangón Pedrell-Olmeda se desarrolló a través de una serie de publicaciones. En primer lugar, en la segunda y tercera parte de una serie de tres entregas que compone el ensayo titulado “La musique espagnole moderne”, aparecido entre agosto y septiembre de 1925 en el semanal musical *Le Ménestrel*; en segundo lugar, el libro *Albeniz et Granados* de ese mismo año de 1925; por último, el ya aludido volumen monográfico publicado en 1929 bajo el título *L'essor de la musique espagnole au XXe siècle*.

En la serie de tres entregas de 1925, el parangón resulta en empate: el artículo del 4 de septiembre, en coherencia con el texto de 1908 que hemos comentado en primer lugar, presenta a Pedrell como el “precursor” que ha recogido la tradición nacional dejada “sin herederos”. Que Collet se sirva del “maestro catalán” como reivindicación de la cultura catalana, y como crítica al dominio del centro —en este caso Madrid, más que Castilla— se hace evidente en el hecho de que culpa a la zarzuela madrileña de la falta de atención que, a su juicio, Pedrell experimentó en la capital, un Madrid al que “no le gusta que Barcelona le dé lecciones”<sup>45</sup>. En la tercera y última entrega de la serie, aparecida el 11 de

---

<sup>44</sup> Es el único volumen que consigna la fecha de publicación. Se puede deducir que no se publicaron todos de una vez, ya que, en la introducción al primero Pedrell anuncia un total de tres, y, en el cuarto, reconoce haber tenido que ampliar el número al incorporar cantos inicialmente no previstos. Bonastre le dedica espacio en el lapso 1917-1922, pero no concreta las fuentes para la datación. Francesc Bonastre: “Pedrell Sabaté, Felipe”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. VIII, Emilio Casares (dir.), Madrid, Sociedad General de Autores de España, 2001, pp. 548-559; Ayats señala el lapso 1918-1922, sin precisar su fuente de información: Jaume Ayats: “On acaba la música? (Reflexions sobre els límits de música al Cancionero musical popular español, de Pedrell)”, *Recerca Musicològica*, 11-12, 1991-1992, pp. 419-427; Iguual sucede en J. J. Carreras: “Hijos de Pedrell...”, p. 152.

<sup>45</sup> Henri Collet: “La Musique Espagnole. II”, *Le Ménestrel*, 4-IX-1925.



septiembre de 1925, Collet propone “asociar” a Olmeda con Pedrell, y lamenta que al no ser catalán no haya podido ser apreciado ni siquiera en Barcelona, mientras que –asegura– en todo Francia se le conoce y se le venera<sup>46</sup>. Sin embargo, la equiparación del valor de ambos músicos se ve alterada en el volumen *Albéniz et Granados* de ese mismo año de 1925, donde Pedrell aparece como un usurpador, “que pasa a los ojos de todos por el renovador de la música de su país” y, sin embargo, “publicó su manifiesto *Por nuestra música* [...] en 1891, es decir, cuando ya Albéniz había publicado e interpretado [...] la mayoría de sus composiciones de estilo español”. Por último, en el ensayo de 1929, Collet desata su vena antipedrelliana<sup>47</sup>:

[Olmeda] es el primero en haber restituido al canto popular su atmósfera armónica adecuada [...] basta comparar las armonizaciones escolares de Pedrell para juzgar la superioridad musical imponente del primero de estos dos artistas<sup>48</sup>.

De la obra musical de Olmeda se deduce todo el movimiento de renovación musical española. De la de Pedrell obtenemos una visión más exacta sobre el pasado muerto.<sup>49</sup>

Sobre la inanidad de las lecciones de Pedrell a Albéniz tenemos el testimonio de Pedrell mismo confesando que Albéniz no era ‘enseñable’. En cuanto a Falla, a pesar del vivo reconocimiento que este maestro guarda por su viejo profesor ¿quién podría verdaderamente admitir, habiendo leído las obras de éste y de aquél, que haya habido jamás el mínimo contacto entre dos naturalezas tan dispares?<sup>50</sup>.

Pedrell se elevó contra el procedimiento fácil que consiste simplemente ‘en escribir un drama lírico sobre un sujeto extraído de nuestra historia o de nuestras leyendas, de escribirlo en castellano y de sembrarlo de temas populares’. Sin embargo su procedimiento es el mismo. No hay más que temas históricos o

<sup>46</sup> Henri Collet: “La Musique Espagnole. III”, *Le Ménestrel*, 11-IX-1925.

<sup>47</sup> Supplementándola con una crítica al mencionado ensayo *¡Para música vamos!* de Rafael Mitjana, por considerar que constituía un acto de propaganda pedrelliana: “notre critique [Mitjana] fut hypnotisé par la forte personnalité du compositeur de Tortosa [es decir, Pedrell] au point de ne plus rien voir qu’à travers l’œuvre et les tendances pedrelliennes. Il en résulte que les jugements de M. Mitjana sur le mouvement musical contemporain en Espagne sont entachés d’erreurs, et que l’apologie que fait le jeune savant de la musique du ‘Wagner espagnol’ dépasse la mesure et apparaît aujourd’hui puérile”. Henri Collet: *Lessor de la musique espagnole au XXe siècle*, Paris, Max Eschig, 1929, p. 21.

<sup>48</sup> “il est le premier à avoir restitué au chant populaire son atmosphère harmonique adéquate [...] Il suffit de comparer les harmonisations scolaires de Pedrell pour juger de la supériorité musicale éclatante du premier de ces deux artistes”. H. Collet: *Lessor...*, p. 18.

<sup>49</sup> “De l’œuvre musicale d’Olmeda se déduit tout le mouvement de rénovation musicale espagnole. De celle de Pedrell nous rapportons une vue plus exacte sur le passé mort”. H. Collet: *Lessor...*, p. 20.

<sup>50</sup> “Sur l’inanité des leçons de Pedrell à Albéniz nous avons le témoignage de Pedrell lui-même avouant qu’Albéniz n’était pas ‘enseñable’. Quant à De Falla, malgré la vive reconnaissance que ce maître garde à son vieux professeur, qui pourrait vraiment admettre, ayant lu les œuvres de celui-ci et de celui-là, qu’il y ait eu jamais le moindre contact entre deux natures aussi dissemblables?”. H. Collet: *Lessor*, p. 49.

legendarios españoles escritos en catalán o en castellano y sembrados de temas populares. Éstos se encadenan sin interrupción sobre pedales eternos, doblando el canto sin tregua”<sup>51</sup>.

En el conjunto de los cuatro fragmentos citados, Collet desmitifica tres de las facetas por las que Pedrell era más reputado, y de las que el mismo Collet ya había hecho apología en su artículo de 1908: la autoridad de Pedrell como recopilador y armonizador de melodías folclóricas, su reputación como renovador, y su magisterio. Además, Collet denuncia una falta de coherencia entre la idea y la realización del “drama lírico” de Pedrell, dando a entender que sus escritos son publicidad de un producto inexistente, o de calidad inferior.

Olmeda sale favorecido de la comparación. A diferencia de Pedrell, quien, arguyendo que “todas las melodías, populares o no populares, fueron *pensadas* harmónicamente” (p. 25), dispuso “sacar afuera, por medio de la armonización propia, la esencia, el alma” de las canciones (p. 28), Olmeda prescindió de todo acompañamiento, armonización, barra de compás, o cualquier signo de intervención, aunque defendió el uso de la notación moderna occidental en la práctica de la transcripción (p. 16). Reivindicando a Olmeda, Collet parece responder al obituario que Manuel de Falla había publicado en 1923 en la *Revue musicale*, donde defendió las armonizaciones de Pedrell, sosteniendo que “la simple comparación [...] con la transcripción y la armonización que, de estos mismos cantos, presentan otras colecciones que han precedido a ésta” revela que Pedrell ha traducido “la verdadera esencia modal y armónica que contienen”<sup>52</sup>.

Al margen de la política de edición, los cancioneros de Olmeda y Pedrell divergen en un criterio que seguramente decidió el parangón a favor de Olmeda —un criterio que Collet no problematizó, sin embargo— a saber, el discurso regionalista que subyace en cada uno de los cancio-

---

<sup>51</sup> “Pedrell s’élevait contre le procédé facile qui consiste simplement à écrire un drame lyrique sur un tel sujet tiré de notre histoire ou de nos légendes, de l’écrire en castillan, et d’y semer des thèmes populaires’. Mais voilà que son procédé, à lui, n’est pas d’autre... Rien que de sujets historiques ou légendaires espagnols écrits en catalan ou en castillan et semés de thèmes populaires! Ceux-ci s’enchaînent sans interruption sur d’éternelles pédales et se doublant sans trêve au chant”. H. Collet: *Lessor*, p. 39.

<sup>52</sup> “La simple comparaison de quelques chants transcrits et harmonisés par Pedrell, avec la transcription et l’harmonisation que, de ces mêmes chants, présentent d’autres collections qui ont précédé celle-ci, nous prouvera comment un chant que nous avons à peine remarqué dans les premiers, acquiert une rare valeur, présenté par notre musicien. C’est que le caractère modal spécial, accusé par certains chants, a été traduit dans ces recueils, avec le sentiment tonal invariable de la gamme majeure et mineure, tandis que Pedrell extrait de ces mêmes chants l’essence modale et harmonique réelle qu’ils contiennent”. Manuel de Falla: “Felipe Pedrell”, *Revue Musicale*, 1-II-1923.

neros. Mientras que de un total de 267 cantos que componen el cancionero de Pedrell, 87 proceden del Levante, incluyendo Valencia, Mallorca, y con una atención especial, Cataluña, y sólo 16 proceden de las dos Castillas —la Vieja y la Nueva— incluido Madrid, Olmeda circunscribe su ámbito de estudio a Castilla la Vieja, y, casi exclusivamente, a Burgos, con un marcado y explícito carácter reivindicativo. Olmeda pretende reparar la falta de atención que a su juicio ha sufrido la cultura castellana en comparación con la de otras regiones, y combatir la idea de que “Castilla no tiene costumbres tradicionales ni interesantes” (p. 8); pero, ante todo, preside en el cancionero de Olmeda, la idea noventayochista de que “Castilla, como es el centro, el corazón de España, tiene la lengua nacional, la patria, y por lo mismo, sus cantares se han extendido a todas sus provincias” (p. 13). Apoyando este discurso centralista de Olmeda, Collet vuelve a desmarcarse de su catalanismo de 1908, cuando situaba el centro de irradiación cultural en Cataluña.

Por lo demás, los cancioneros de Pedrell y Olmeda divergen en la ubicación que confieren a la música popular dentro su mapa mental de las músicas, y el papel que le asignan en la construcción de la idea de nación española. Mientras Olmeda contempla los cantos folklóricos de España como “los ricos trofeos” que abrirían la puerta de entrada de España en el “concierto” internacional (p. 7), Pedrell integra su labor folklorista en un proyecto dirigido hacia la creación de un lenguaje compositivo nacional, como un material crudo para la elaboración de “composiciones de arte”, conforme lo había expuesto en su opúsculo *Por nuestra música* (1891). Con ese propósito, el tercer y cuarto volúmenes de su cancionero se consagran a la recopilación de músicas históricas de tinte popular, como jácaras, tonadas, y cantigas de Alfonso X, géneros que, en un intento de retrotraer los orígenes de su idea de tradición nacional, Pedrell observa como los testigos históricos de la música popular, como aquéllos “folkloristas accidentales” o “conservadores inconscientes” que, aún a su pesar, y por encima de su “enemistad” hacia “toda manifestación de *arte vulgar*”, son los “verdaderos conservadores” (p. 16). Gracias a ellos, la historia de la música española hace gala de una “práctica técnica constante y cuasi general” a lo largo de los siglos, un “*modus personal*” que se traduce en una “música nacional, indígena, *nuestra* sin alteraciones exóticas, hija de sangre de *nuestra* raza y de *nuestro* genio” (pp. 38-40). Con independencia de la intencionalidad última de Pedrell, la narrativa de fondo del *Cancionero*, como se puede leer más arriba, es una estratificación nítida entre culturas popular y culta, que condiciona el valor de lo popular al servicio que presta en la construcción de un marco étnico para lo culto, y que contempla el legado popular como el producto histórico de la supervivencia del más fuerte, como el repertorio que, a diferencia de

otros, se ha salvado porque refleja “las aspiraciones profundas de toda una raza” (p. 9). El tono militante y reivindicativo de Olmeda dista mucho del optimismo y el triunfalismo que subyacen bajo el esencialismo darwinista de Pedrell.

Que la resolución del parangón a favor de Olmeda esconda una militancia no confesada en el castellanismo centralista, puede deducirse al constatar el giro que Collet imprimió a su música en la primera mitad de esa misma década, mediante una dedicación intensiva a la composición de obras que, por la temática sugerida en los títulos de las que son instrumentales, por los poemas elegidos en las vocales, y, sobre todo, por los materiales folklóricos que citan, pueden adscribirse a la mitificación de Castilla que la Generación del 98 y los regeneracionistas venían promoviendo desde finales del siglo XIX. Significativamente, toda la producción castellanista de Collet se concentra sobre esos mismos años<sup>53</sup>: tres ciclos para canto y piano, con los títulos *Poema de un día*, op. 48 a 53 (1921), *Cinco canciones populares castellanas*, op. 69 (1923), *Sept chansons populaires de Burgos*, op. 80 (1926); tres ciclos de piezas para piano, con los títulos *Chants de Castille*, parte I, op. 42 a 46 (1920), *Cantos de Castilla*, parte II, op. 62 a 66 (1921), *Danzas castellanas*, op. 75 (1923). Significativamente también, 22 de las 27 piezas que componen los ciclos de canciones y de piezas para piano proceden de *Folk-lore de Castilla o Cancionero popular de Burgos*, recopilado por Olmeda desde 1896, y publicado en Sevilla en 1903<sup>54</sup>.

Este repentino giro hacia el castellanismo, desenterrando a Olmeda, muerto en 1909, y ausente de la obra de Collet hasta entonces, parece menos casual al constatar que también son de esos años *El retablo de Maese Pedro* (escenificado por primera vez en París, en 1923, y compuesto entre 1919 y 1923) y el *Concierto para clave y cinco instrumentos* (estrenado en Barcelona en 1926, y compuesto entre 1923 y 1926), las dos principales obras castellanistas del breve catálogo de quien entonces era, y aun hoy es, el compositor español más aclamado en España y en Francia, de entre los contemporáneos de Collet, a saber, Manuel de Falla. En lo que concierne a la participación de la música y los músicos en el castellanismo, la

<sup>53</sup> A excepción del cancionero *Alma española* (1942) que reúne 75 piezas de doce regiones de la península, de las cuales 20 son de Castilla.

<sup>54</sup> Federico Olmeda: *Folk-lore de Castilla o Cancionero popular de Burgos*, Sevilla, Librería editorial de María Auxiliadora, 1903. La información sobre los préstamos que toma Collet en sus obras, procede de S. Etcharry: *Henri Collet...*, pp. 133-138. Merece mencionarse que el op. 80 está dedicado a Olmeda. S. Etcharry: *Henri Collet...*, p. 124. Véase también Stéphan Etcharry, “Les mélodies castillanes d’Henri Collet (1885-1951): une approche originale de l’Espagne dans la musique française”. *Actes du Colloque International La musique entre France et Espagne. Interactions stylistiques - I. 1870-1939 - (14-16 mai 2001)*, Paris, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV) et Instituto Cervantes, Paris: Presses de l’Université de Paris-Sorbonne, collection “Musiques / Écritures”, 2003, p. 129-149.

importancia de las obras de Falla no sólo reside en que sus textos y sub-textos refieran mitos del castellanismo como Don Quijote y la mística de Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz, sino que la cuantiosa crítica musical publicada sobre esas obras se vio afectada por la retórica castellanista en torno a esos mismos mitos y a otros<sup>55</sup>. Por ser mucho menos célebres, las obras de Collet provocaron mucha menor movilización dentro del campo discursivo generado por el castellanismo.

La intención última del castellanismo de Falla no era tanto contrarrestar el impulso creciente de los nacionalismos regionalistas, como someter a revisión el mito de la España andaluza y gitana, que había alimentado el punto de vista exótico de Europa sobre España, como en *Carmen* (1875) de Bizet, y al que algunos músicos, pintores y literatos españoles habían contribuido desde mitificaciones como el tópico alhambrista, o, incluso como el propio Falla en *El amor brujo*, desde la gitanería<sup>56</sup>. Sin embargo, al igual que en el caso de Collet, el castellanismo de Falla es difícilmente comprensible de otra forma que como un eco de un discurso que sí era marcadamente centralista, como era el castellanismo de la Generación del 98 y los regeneracionistas. ¿Por qué, entonces, la sintonía de Falla y de Collet con el castellanismo se produce tan tardíamente con respecto a los orígenes finiseculares de este discurso? El clima político de la España de esos años aporta un indicio. La dictadura de Miguel Primo de Rivera, instaurada tras el golpe de estado del 13 de Septiembre de 1923, acomodó la retórica pragmática regeneracionista y la retórica espiritualista de la Generación del 98 a la medida de los intereses nacionales creados por el nuevo régimen. Mientras Primo de Rivera se identificó con el “cirujano de hierro”, antaño reclamado por el regeneracionista Joaquín Costa para solucionar los problemas de la “anatomía nacional”, la idea de que la religión católica constituía la esencia de la identidad de España, además de la garantía de su unión territorial y de la de su antiguo imperio de ultramar, y, por otra parte, la consecuente apología en líneas imperialistas de la monarquía de los Reyes Católicos, bajo la que España había alcanzado dicha unidad y expansión territorial, integraban el núcleo del programa ideológico de la dictadura<sup>57</sup>. El régimen hizo de

---

<sup>55</sup> Acerca del tratamiento de esos mitos por parte de Falla, y de la acogida crítica, donde la contaminación retórica es evidente, véase Carol A. Hess: *Manuel de Falla and Modernism in Spain: 1898-1936*, Chicago, Chicago University Press, 2001, pp. 209-210 y 249. Pocas de las citas musicales que presenta *El Retablo* son, en realidad, castellanas. C. Hess: *Manuel de Falla*, pp. 209-10.

<sup>56</sup> C. Hess, *Manuel de Falla*, p. 243.

<sup>57</sup> Alejandro Quiroga Fernández de Soto: “La idea de España en los ideólogos de la dictadura de Primo de Rivera. El discurso católico-fascista de José Pemartín”, *Revista de Estudios Políticos*, 108, abril-junio 2000, pp. 197-224. En especial las páginas 202-209.

la religión la única articuladora de la moral pública, la esgrimió como arma contra la tradición de pensamiento liberal en España, y potenció la proyección social del catolicismo mediante el control total del sistema educativo, entregado en su mayor parte a las autoridades eclesiásticas, y revalorizado entonces como medio de propaganda de los ideales del régimen<sup>58</sup>. El programa escolar diseñado por el régimen ponía su mayor énfasis en el cultivo de valores religiosos, y acuñaba la historia de España y la historia universal en la retórica de un catolicismo triunfalista y antiliberal<sup>59</sup>. Nació entonces el nacionalcatolicismo, la ideología que constituiría posteriormente la base de la retórica del régimen franquista a partir de 1939.

Por otra parte, Primo de Rivera emprendió una dura política centralista bajo el lema de “España una, grande, e indivisible”, con el convencimiento de que sólo la imposición de una unidad represiva con los regionalismos permitiría la recuperación del imperio de ultramar, y reforzaría la inestable autoridad del régimen<sup>60</sup>. Con este fin, decretó el castellano como única lengua oficial del régimen, prohibió y penalizó el uso de lenguas y símbolos regionales —como las banderas—, y suprimió la Mancomunidad de Cataluña, el instrumento catalán de autogobierno creado en 1914. Si bien la mayoría de las obras castellanistas de Falla y Collet no coinciden cronológicamente con los años de la dictadura, sino que anteceden en muy poco al golpe de estado que condujo a su establecimiento, y si bien la resonancia discursiva entre la versión exacerbada de la retórica regeneracionista y noventayochista que acuñó la dictadura, y el programa mítico de la obra de Falla y Collet, no implica necesariamente la adhesión de estos dos músicos al régimen<sup>61</sup>, es posible que el castellanismo de ambos músicos atestigüe su adhesión a un discurso centralista entonces en auge —aunque en competencia con otros discursos— y finalmente favorecido por la dictadura a la que venía rindiendo servicio<sup>62</sup>.

---

<sup>58</sup> Hasta el punto de que se institucionalizó un texto único común a todas las materias, para evitar la diversificación ideológica. Por otra parte, gracias al nuevo interés por la educación, las cotas poblacionales de escolarización y la alfabetización incrementaron notablemente durante el periodo de la dictadura, aunque siguieron aún muy desigualmente distribuidas por sexo y región. Carolyn P. Boyd: *Historia Patria. Política, historia e identidad nacional en España: 1875-1975*, Barcelona, Ediciones Pomares-Corredor, 2000, p. 154 (Princeton University Press, 1997).

<sup>59</sup> También se jugaba con el desarrollo exageradamente desigual de ciertos episodios históricos, con el mismo fin. Por ejemplo, la Revolución francesa se trataba someramente, mientras la Contrarreforma recibía una atención notable. Shlomo Ben-Ami: *Fascism from Above. The Dictatorship of Primo de Rivera in Spain, 1923-1930*, Oxford, Clarendon Press, 1983, pp. 104-106.

<sup>60</sup> S. Ben-Ami: *Fascism from Above...*, pp. 194-196.

<sup>61</sup> Falla siguió trabajando sin mostrar sentirse afectado. Carol A. Hess: *Sacred Passions: the life and music of Manuel de Falla*, Oxford, Oxford University Press, 2005, pp. 149-150. Su amistad con el principal ideólogo de la dictadura, José María Pemán, cuajaría en la década de 1930. Collet no manifestó ninguna reacción hacia la dictadura.

<sup>62</sup> Adicionalmente, no debe excluirse la consideración de una influencia mutua entre las causas de la coincidencia de Falla y Collet en este castellanismo tardío, aunque no se puede sostener sin

## Conclusiones

La opinión de un hispanista francés, como es Collet, sobre asuntos tan políticamente connotados como el catalanismo, el castellanismo centralista, y, en definitiva, los modelos de organización regional del Estado, testimonia que el hispanismo francés anterior a la Segunda Guerra Mundial era mucho más que una disciplina académica apolítica<sup>63</sup>. Por otra parte, la confluencia de intelectuales franceses, como Maurras y Barrès, y españoles, como la Generación del 98, en la formulación de una idea de nación trasladable tanto a Francia como a España, invita a cuestionar la tradicional división entre visión interna y externa de España, implícita en terminología corriente como “hispanismo francés”.

La permeabilidad de Collet a la emanación de campos discursivos diversos explica que transitase entre posturas ideológicas opuestas e incompatibles, como el federalismo y el centralismo, sin una disciplina teórica ni metodológica, y amparado en la apariencia apolítica de su discurso pseudoacadémico. La misma contaminación ideológica está presente en la construcción de un canon de músicos que Collet emprende, una construcción que, dentro del ámbito de estudio de este trabajo, está ejemplificada en el parangón entre Olmeda y Pedrell. Cada uno de los dos compositores está ligado a una idea de España dentro del mapa estético de Collet, un mapa permeable a discursos políticos. Es precisamente la paulatina connotación política de su canon estético la responsable de que Collet enfrente su elección entre Pedrell y Olmeda con la misma visceralidad que si se tratase de una elección entre dos modelos de Estado incompatibles, a saber, uno en el que Cataluña es la locomotora de la regeneración de España en la primera década del siglo XX, y, por otra parte, una España en la que Castilla es construida como la esencia y síntesis de la identidad nacional.

---

dudas que el misticismo y el castellanismo de Collet influyesen en Falla. De acuerdo con Carol Hess, este último conocía *Le mysticisme musical espagnol au XVI<sup>e</sup> siècle* de Collet, pero justamente las páginas sobre Castilla no estaban despegadas, por lo que resultaban ilegibles. Hess: *Manuel de Falla*, p. 249. Es lógico pensar, que, de haber influido Collet de alguna manera en Falla, éste habría tomado melodías de los cancioneros de Olmeda, cuando la realidad es que muy pocos de los materiales que Falla toma para sus obras de programa castellanista son realmente castellanos: Hess: *Manuel de Falla*, pp. 210-211. Teniendo en cuenta que Pedrell, pero no Olmeda, había representado para el joven Falla la figura del maestro, cabe preguntarse si el Falla adulto, aun apoyando el castellanismo, concibió el rechazo al folklorismo castellano de Olmeda como una forma de fidelidad a Pedrell.

<sup>63</sup> Así lo he querido demostrar en Samuel Llano: “Sensual y sumisa: la España soñada de Henri Collet y Raoul Laparra”, comunicación X Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología, Salamanca, 6-9-3-2008.