

La música española y el *espíritu del 98*

En el presente artículo se aborda la magnitud, naturaleza, singularidad y contradicciones del *noventaiochismo* en música, que constituye el punto de encuentro de un amplio espectro de músicos españoles, algunos de ellos enfrentados de forma irremediable. Desde tal *espíritu del 98* se contemplaron distintas soluciones para lograr la ansiada *regeneración* musical nacional, que son comentadas. Se intenta concretar, asimismo, cómo se articuló el discurso regeneracionista, cómo se imbrica en la casuística del nacionalismo musical español, y cuáles fueron los cimientos del regeneracionismo musical en el siglo XIX. Fueron varios los compositores españoles que, tras el desastre colonial, procedieron a realizar un examen de la conciencia nacional desde la música. Con independencia de sus propuestas estéticas (algunas irreconciliables), y al margen de las distintas visiones de lo *popular* (casi siempre mistificado) y de lo *castizo*, todos se enfrentaron a la dialéctica entre *casticismo* y *universalismo* (o entre España y Europa), donde se encuadran las discusiones en torno a la *ópera nacional*, la asimilación del *wagnerismo* y *postromanticismo*, la presunta redención de la música española a través del *impresionismo* y, en fin, el equívoco entre regeneracionismo y renovación estética.

Un modo de abordar la realización de un artículo sobre la música y el 98 podría ser analizar los elementos comunes entre la –para algunos *noventaiochoscicos* mal denominada– Generación del 98 y los músicos de la Restauración, un amplio espectro de compositores que se podría diseccionar *grosso modo* en tres grupos: en primer término, un grupo de autores nacidos al promediar el siglo XIX y que cuando sobreviene el desastre ya han alcanzado su madurez, caso de Chapí o Bretón, por ejemplo; en segundo lugar, compositores como Falla, Turina, Conrado del Campo o Julio Gómez, nacidos entre 1876 y 1886, contemporáneos de la mayoría de los literatos del 98, que dieron lo mejor de sí ya entrado el siglo XX; y, por último, habría que tener presente a hombres como Adolfo Salazar, Roberto Gerhard o Rodolfo Halffter, entre otros, nacidos entre 1890 y 1900, bau-

This article tackles the size, nature, uniqueness and contradictions of the significance of noventaiochismo (the year 1898) in music, which became the meeting point for a large array of Spanish composers, some of whom were irremediably opposed in their ideas. From this espíritu del 98 (spirit of 98) different solutions to the sought-after national musical regeneration were contemplated, which are commented on. An attempt at clarifying how the regenerationist discourse was articulated, and specifying the foundations of musical regenerationism in the nineteenth century is also made. Various Spanish composers went on to examine the national conscious from their music after the colonial disaster. Apart from their aesthetic proposals (some irreconcilable) and different views of the popular (almost always mystified) and the castizo, all participated in the dialectical struggle between casticismo and universalism (or between Spain and Europe), where they were inserted into discussions about national opera, the assimilation of Wagnerism and postromanticism, the presumed redemption of Spanish music by means of impressionism, and, finally, the ambiguity between regenerationism and aesthetic renewal.

tizados como “Generación del 27”, quienes recogieron el testigo de la regeneración artística, desde un posicionamiento abiertamente vanguardista, elitista e iconoclasta en lo creativo. La constatación del liderazgo espiritual de Felipe Pedrell (n. 1841), la personalidad puente de Rafael Mitjana (n. 1869), la notoria diferencia de edad entre Albéniz (n. 1860) y Falla (n. 1876) o la coincidencia de intereses artísticos entre el maestro gaditano y los miembros de la señalada generación del 27 (o de la República) convierten la clasificación cronológico–generacional en un instrumento inoperante en este caso. Por tanto, renunciamos de forma consciente al criterio generacional de Ortega y Marías trasladado al ámbito musical por Enrique Franco¹.

¹ Enrique Franco, “Generaciones Musicales Españolas”. *La música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca*. Madrid: INAEM, 1986; pp. 35-37.

Del mismo modo, el criterio generacional resulta paradójico, problemático e ineficaz incluso en literatura. Pensemos en el círculo vicioso en el que los historiadores de la literatura se han visto inmersos, ese dilema entre modernismo y noventaiochismo o la batalla por explicar una renovación literaria “cuyas fechas no registran siquiera un mínimo acuerdo”². Es más, la definición monolítica de una generación literaria del 98 (como la de Pedro Laín Entralgo³) propone considerables dificultades, no solo cronológicas sino asimismo cualitativas debido a la necesaria y constante comparación con el modernismo primero (vástago del krausismo e institucionismo) y con el regeneracionismo más tarde, sobre lo cual la bibliografía es sustancial y sustanciosa⁴. La explícita aclaración que propone Abellán al señalar que “el 98 hereda del regeneracionismo la preocupación ideológica por la regeneración nacional y del modernismo el tratamiento estetizante de dicha preocupación”⁵, resulta útil y reveladora en este sentido, y quizá podría ser un buen punto de partida para quienes tengan la presunción de buscar, en el marco de la creación y la discusión estético-musical, coordenadas similares a las que concurren en el ámbito de la creación literaria o el pensamiento filosófico.

Por todo lo dicho, en lo sucesivo nos referiremos a un *espíritu* del 98 que fue compartido por varias generaciones de compositores españoles. Entendemos dicho *espíritu* en la acepción propuesta por José Luis Abellán: una suerte de “*esteticismo cargado de ideología*”, una ideología *inconformista* que gira en torno al problema nacional, sus juicios sobre España y sobre lo *español*, y que propone la búsqueda de la palingenesis de la patria; una búsqueda que exige el mejor conocimiento de los pueblos, los paisajes, los monumentos históricos y la literatura nacional (en cierto sentido, herencias institucionistas). No sería difícil encontrar planteamientos similares en el terre-

no de la música. La existencia de propuestas *estéticas* cargadas de ideología, el inconformismo con la situación de la música española (singularmente el teatro musical), los juicios paralelos a la *música española*, la búsqueda de las esencias musicales nacionales en el folklore y la música histórica, el peso de la historia unido a un proyecto de renovación e incluso el diverso contenido de las propuestas *regeneradoras* (que luego analizaremos) son algunos puntos concretos en torno a los cuales se puede establecer la existencia de un *espíritu* del 98 entre los compositores españoles.

Hace ya un cuarto de siglo, señalaba Antonio F. Molina que “*el afán de españolizarse, restó, a la literatura del 98, universalismo*”, que el casticismo habría ejercido cierta limitación, si bien hay en algunos literatos del 98 “*otros rasgos que hacen de la obra de estos escritores una muestra de preocupaciones o de realizaciones de vanguardia, a las que no se ha prestado la atención requerida (...)*”⁶. En líneas generales, bien podría decirse lo mismo de muchos contemporáneos de Falla que no alcanzaron la fama imperecedera del maestro gaditano, enzarzados en un doble proceso de españolización y asimilación de las estéticas europeas de signo postromántico. Así, Enrique Franco ha señalado que los músicos de la “generación de los maestros” participaban, consciente o inconscientemente, de los ideales fundamentales que animaban a los noventaiochistas y los modernistas:

“amor a los pueblos y al paisaje, expresión neorromántica unida a cierto realismo, supervaloración de las tradiciones populares o cultas, ánimo de situarse a la altura de los tiempos y las circunstancias, exaltación y superación del casticismo, espíritu renovador y, en definitiva, todo cuanto contribuyera a dar con los signos precisos de nuestra identidad y posibilidades de proyección universal”⁷.

Es evidente que algunos músicos que vivieron el fatídico 1898 participaron de ciertas preocupaciones,

² José Carlos Mainer, “1900-1910: nueva literatura, nuevos públicos”. *La doma de la quimera (Ensayos sobre nacionalismo y cultura en España)*. Universitat Autònoma de Barcelona, 1988; pp. 139-170.

³ Pedro Laín Entralgo, *La Generación del noventa y ocho*. Madrid: Espasa-Calpe, 1947 (9ª de. 1979).

⁴ Véase Donald Shaw, *La generación del 98*. Madrid: Cátedra, 1985.

⁵ José Luis Abellán, *Sociología del 98*. Barcelona: Península, 1973; p. 17.

⁶ Antonio F. Molina, *La Generación del 98*. Barcelona: Labor, 1973; pp. 25-26.

⁷ Enrique Franco, “Rogelio Villar, íntimo y lejano”. *Cuadernos de Música y Teatro*, nº 2, 1988; pp. 23-48, 26.

denuncias y proclamas de talante regeneracionista (caso, por ejemplo, de los citados Bretón y Chapí); es asimismo un hecho probado que hubo diversos intentos de *regeneración* musical, explicitada en artículos, ensayos y manifiestos redactados por compositores y críticos musicales, y que cuando aún no había cuajado el término *regeneración* –vástago del positivismo– se utilizaban otros como *restauración* musical, años antes del desastre colonial. También es obvio que mientras la generación del 98 se aproximaba a los problemas de la nación a través de la literatura, la "generación de los maestros" hacía lo propio a través de la música. Finalmente, la proposición de una revolución estética apadrinada primero por Albéniz, Falla o Salazar –entre otros–, luego por un grupo de compositores más jóvenes (coetáneos de la Generación literaria del 27), incluso las propuestas más iconoclastas, se presentaban como consecuencia "lógica" de la ansiada *regeneración* musical nacional.

Más allá de estos paralelismos, no es sencilla la comparación generacional e interdisciplinar. Hace ya una década, José Carlos Mainer señalaba la dificultad de las comparaciones interartísticas y las "*legítimas suspicacias*" que éstas suscitan⁸. En efecto, las analogías nunca son totales y la presunción de establecerlas puede resultar, a la larga, distorsionadora. No obstante, en el ámbito de las artes plásticas se han realizado estudios en esta línea. Así, Carmen Pena ha planteado sugerentes hipótesis que presentan síntomas de noventaiochismo en la pintura de fin de siglo, con resultados más que notables⁹. La autora señala que, con el singular precedente de Martín Rico (que aunó el realismo francés con la pintura clásica velazqueña), se desarrolló a finales de siglo una pintura *nacional* con propuestas que iban desde el realismo costumbrista de Sorolla o Domingo Marqués (paralelo al de Blasco Ibáñez) hasta el modernismo impregnado de cierta huella wagneriana en pintores como Rogelio de Egusquiza y el propio Beruete.

La erudición y el liberalismo de Beurete, el impacto de su libro sobre Velázquez, la influencia velaz-

queña en Fortuny y la lectura de El Greco y el paisaje toledano realizada por el crítico de arte e institucionista M. B. Cossío, condujeron a un intento de "*reconstrucción de los modelos de paisaje nacional*", mientras el positivismo incidió en el desarrollo de un paisajismo basado en criterios cientifistas; asimismo, el lirismo, ensoñación y sensualidad de la pintura modernista o el expresionismo desgarrado de Solana y Zuloaga proponen conexiones evidentes con el espíritu del 98. Conocida es la sensibilidad de los literatos del 98 hacia la pintura –mucho más que hacia la música–, si bien hubo muchas reticencias a admitir que el "regionalismo" de la pintura realista española del primer tercio del XX (Sorolla en Valencia, Piñole en Asturias, Romero de Torres en Andalucía, Mir y Anglada Camarasa en Cataluña) pudiera identificarse con el amor al paisaje expresado por los literatos del 98.

En el ámbito de la arquitectura, cabría recordar la obra de Chueca Goitia apelando a la tradición eterna reformulada por Unamuno, y presentando a la arquitectura como una ventana por donde asomarnos a la intrahistoria¹⁰. Por su parte, Angel Isac ha insistido en que los tres conceptos que vertebran la controversia del pensamiento arquitectónico de finales del siglo XIX y principios del XX no son sino decadencia, regeneración y eclecticismo¹¹. La exigencia de "regeneración" de las Bellas Artes y el discurso nacionalista de Elíes Rogent y el manifiesto de Lluís Domenech y Montaner (1878) reivindicando el desarrollo de un estilo arquitectónico que aunase tradición, patria e historicismo; las discusiones bizantinas en torno al neomudéjar, iniciadas por Amador de los Ríos en 1859 y reactualizadas, tras el desastre colonial, por Arturo Mérida y Alinari en un discurso capitalizado por la voluntad de "regeneración" de la arquitectura española (1899); las discusiones en torno al revival del neoplateresco como vía de regeneración arquitectónica tras el éxito del pabellón español en la Exposi-

⁸ Véase José Carlos Mainer, *Historia, Literatura y sociedad*. Madrid: Espasa-Calpe, 1988.

⁹ Véase Carmen Pena, *Pintura de paisaje e ideología. La generación del 98*. Madrid: Taurus, 1982.

¹⁰ Fernando Chueca Goitia, *Invariantes castizos de la arquitectura española*. Madrid: Dossat, 1947.

¹¹ Ángel Isac, *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España. Discursos, revistas, congresos (1846-1919)*. Diputación Provincial de Granada, 1987.

ción Nacional de París de 1900; la voluntad “nacionalizadora” de Serrano Fatigati, los ataques al eclecticismo, al exotismo y al neoplateresco de Manuel Aníbal Álvarez (1910); las ponencias presentadas por Leonardo Rucabado y Aníbal González en el VI Congreso Nacional de Arquitectos (1915), o la apelación al “genio de la raza” en el historicismo regionalista de Vicente Lampérez; las denuncias de “falso y desgraciado casticismo” realizadas por el institucionalista Torres Balbás y, en fin, las discusiones en torno al regionalismo arquitectónico como medio de indagar en el valor de la arquitectura popular (apadrinado por Cabello Lapidra y Lampérez y Romea), presentan la fisonomía de un debate de asombrosa similitud al que se desarrollaba en el ámbito musical. Así, los arquitectos y los músicos barajaban argumentos parecidos para impulsar la restauración, y los paralelismos son más precisos entre ambos que con los literatos, tema que no ha sido estudiado por la musicología.

Volviendo al ámbito musical, no se puede afirmar taxativamente que hayan existido modernistas puros, si por tales entendemos en literatura a quienes intentaban llevar a cabo “una revolución formal de la técnica literaria, sin apenas preocupaciones ideológicas”¹². La apelación a un *casticismo originario* en detrimento de *casticismos históricos*, extensamente analizada por Laín Entralgo, no logró un consenso *generacional* entre los compositores, al menos no hasta el advenimiento de los músicos de la Generación de la República. Resulta difícil, asimismo, encontrar en los compositores de la discutible “generación de los maestros” un número relevante de miembros que compartieran la actitud de rebelión e iconoclasta de la generación literaria del 98, aunque son evidentes su preocupación común por España, el dramatismo de la oposición *casticismo-universalismo*, la interpretación poética del paisaje de su región y —no en todos los casos— la proximidad a un *filocastellanismo* que quería significar una alternativa seria a la corriente de andalucismo y

de “*impresionismo folklorizante*” que triunfaba en Europa. Consideremos también cuestiones más concretas como el rechazo de algunos literatos del 98 a los métodos científicos de investigación sociológica en beneficio de la observación subjetiva, origen del lirismo, *ensoñación*, escapismo y evasión difícilmente trasladables al ámbito musical; o, en fin, preguntémonos por qué no hubo una colaboración estrecha entre poetas y músicos *del 98*, con la excepción de figuras secundarias como los Martínez Sierra.

Por todo ello, la opción señalada al inicio de este artículo plantea dificultades, conduciría a ciertas contradicciones, ambivalencias y divergencias legítimas pero no siempre clarificadoras. Planteados los problemas y dificultades derivadas de las posibles comparaciones interdisciplinares, quizá un objetivo más interesante sería responder a las siguientes preguntas: ¿en qué medida aquel “*desfalecimiento de la voluntad*” de la intelectualidad española, aquel estuor que sacudió a la nación, aquella solicitud de opiniones que demandaba la prensa, aquel desánimo *generacional* ocasionado por la pérdida de las últimas colonias, aquel examen subsiguiente de la *conciencia nacional* obtuvo respuesta de los compositores?, ¿hubo una literatura musical de corte *regeneracionista*?, ¿quienes fueron sus protagonistas?, ¿es el *regeneracionismo* musical necesariamente coetáneo o posterior al desastre colonial? Más difícil de concretar es cómo se articuló el discurso musical *regeneracionista* y en qué medida intersecciona con la casuística del nacionalismo musical español, es decir, con la búsqueda de un idioma musical *nacional* largamente perseguido por varias generaciones de músicos españoles. Aún más complicado sería precisar las imbricaciones del *regeneracionismo* con el ascenso de los nacionalismos *históricos* (catalán, vasco y gallego) que, naturalmente, iban acompañados de propuestas musicales más o menos ambiciosas: no nos referiremos a ello por la sencilla limitación del espacio que cubre un artículo.

El año en que celebramos el primer centenario de la pérdida de las últimas colonias es, sin duda, un año de reflexión, con la ventaja añadida de la perspectiva histórica que nos proporciona unas mayores

¹² José Luis Abellán, *Sociología del 98*; p. 17.

garantías de objetividad y rigor, necesarios para reconducir el efecto de la nostalgia, la desilusión, la autocomplacencia en el *casticismo*, el *nacionalismo* militante, así como la experiencia del *regeneracionismo*. No olvidemos, por ejemplo, que los intentos de explicar la *sordera* de los intelectuales españoles de la generación del 98, singularmente la literaria, han estado casi siempre unidos a la discusión musicológica en términos de *nacionalismo* y *regeneracionismo* musicales, tras el ya clásico artículo de Federico Sopena titulado *La música en la generación del 98* y sus concesiones de "patente de nacionalismo", altamente selectivas y, por tanto, necesitadas de revisión cincuenta años después de investigación musicológica¹³.

A pesar del gusto y respeto a la canción popular (producto de un popularismo idealizado y nostálgico), el "general desinterés de los intelectuales españoles ante la música", la escasa atención prestada al fenómeno del wagnerismo por los miembros de la generación literaria del 98, su silencio musical (más grave por cuanto se habían formado en las lecturas de los novelistas rusos, Maeterlink, Schopenhauer, Poe o los simbolistas franceses), la distancia con respecto a los éxitos de Falla (con la excepción de Azorín), su cierta complacencia con la zarzuela y la canción ligera (singularmente Baroja) o su escasa formación musical fueron explicados por Federico Sopena desde la decadencia de la música española en el siglo XIX, desde la lejanía de los músicos con respecto a las realidades y problemas del país, desde la ausencia, en definitiva, de un nacionalismo de corte regeneracionista y la endeblez intelectual de los músicos españoles, a excepción de la figura solitaria de Pedrell¹⁴.

Coincidimos con Sopena en el sorprendente desinterés musical de la generación literaria del 98 por las mismas razones que expone en su análisis: la insensibilidad al fenómeno del wagnerismo es chocante, su falta de interés por la música de Falla o Debussy no puede explicarse desde el conservadurismo estético, y la formación literaria y filosófica de los literatos del 98 parece ir en contra de esa aparente

apatía hacia la música. Sin embargo, la explicación de susodicha *sordera* no resulta siempre del todo convincente. En la actualidad, el conocimiento de la música española del siglo XIX, particularmente de los años de la restauración, impide contemplarlo como un siglo yermo, desolador, pintoresco y falto de ambición. Tampoco se puede sostener que los músicos españoles fueran ajenos a lo que ocurría en otros dominios artísticos e insensibles a las polémicas que vertebran el regeneracionismo finisecular. Si bien es verdad que aún faltaba mucho para llegar a la formación integral del músico español, no es menos cierto que hubo polémicas interesantes en torno a la ópera nacional, que cada vez se conocía mejor la música europea y que se avanzaba hacia un estudio científico de las melodías populares. Del mismo modo, se pueden señalar ciertas constantes noventaiochescas no sólo en el pensamiento de Pedrell, sino también en el de otros músicos.

1. La *casuística* del nacionalismo. Necesarias aclaraciones

Sería presuntuoso por nuestra parte precisar la *esencia* del discurso musical regenerador, más aún del nacionalismo musical español, toda vez que las aproximaciones *esencialistas* son ciertamente discutibles. Por otra parte, valores como la identidad *nacional* no proponen recetas en su aplicación a los productos culturales o artísticos, asunto que ha sido –y es– particularmente dramático y espinoso en el caso de la música. Por tanto, quizá deberíamos comenzar señalando que hay que ser precavidos en el uso de ciertas taxonomías heredadas y asumidas por la musicología española (*nacionalismo*, *casticismo*, *popularismo*, *pintoresquismo* o *regionalismo* son algunas de ellas), que han tenido una aplicación bien diversa, a veces ambigua e incluso contradictoria, debido a que: se ha eludido su definición, se ha sobreestimado la acepción de *nacionalismo musical* en tanto que concepto historiográfico o en tanto que sello estilístico aplicado a hipotéticas *escuelas nacionales*, o bien se han ignorado los complejos procesos mediante los

¹³ Federico Sopena, "La música en la generación del 98". *Arbor*, XI, 1948; pp. 459-464.

¹⁴ Véase asimismo Federico Sopena, *Música y antimúsica en Unamuno*. Madrid: Taurus, 1965.

cuales las identidades culturales nacionales son transformadas *activamente* a través de determinados procesos de comunicación, sociabilidad y ciertas circunstancias históricas específicas. Sin duda alguna el desastre del 98, la crisis precedente y la subsiguiente proponen una de esas circunstancias históricas, pero no la única.

Para clarificar las intersecciones entre la crisis finisecular, el regeneracionismo artístico, el espíritu del 98 y la voluntad de dignificación y presentación de una cultura española —también de una música española— con identidad y personalidad propias, es necesario acudir a esas taxonomías: particularmente el *nacionalismo* musical y, en segundo término, el *casticismo*. Sin embargo, está lejos de nuestra pretensión proponer valores idiosincrásicos, esenciales, a la música nacionalista o casticista, pues quizá sería un error de concepto en 1998. Ahora bien, no es casual que dicha pretensión fuera uno de los pilares que vertebraron las enconadas discusiones protagonizadas por los músicos que vivieron el desastre colonial y sus consecuencias y que, por añadidura, han dejado su huella en la musicología española del siglo XX. De hecho, los ideales del regeneracionismo musical español no pueden entenderse sin esa perspectiva, es decir sin la perspectiva de la búsqueda de un lenguaje musical nacional y todo lo que ello suponía.

En otro orden de cosas, las taxonomías *nacionalismo* y *casticismo* forman parte del común denominador de las reflexiones provocadas por el espíritu del 98. El *Idearium español* de Ángel Ganivet, *En torno al casticismo* de Unamuno, las *Meditaciones del Quijote* de Ortega, *Las Máscaras* de Pérez de Ayala, la revisión del concepto de una España eterna y la crítica a la sobreestimación intrahistórica de Unamuno realizadas por Américo Castro (en *La realidad histórica de España*), o la oposición de Ramón Menéndez Pidal al matiz místico con que algunos noventaiochistas abordaron el problema de la realidad esencial de España, constituyen algunos puntales a partir de los cuales se puede analizar lo que Ángeles Prado ha definido como una suerte de “oscilaciones semánticas” que reflejan movimientos o cambios no solo en la in-

terpretación “sino en la misma cosa significada”; y, al mismo tiempo, son presentados como prueba de que el nacionalismo en España solo alcanzó su madurez con la generación del 98¹⁵, acaso minimizando las aportaciones realizadas por otros intelectuales ajenos a la nómina del 98. Con respecto a estas aportaciones anteriores, también Mainer se ha mostrado escéptico en relación a los logros del krausismo e institucionalismo, particularmente en lo que se refiere a “dar las pautas que permitirían elaborar, desde lo literario, la peculiaridad artística nacional y su consiguiente historia genética”¹⁶.

Dadas las circunstancias, no intentaremos definir lo que es el nacionalismo musical español. Ello podría resultar contraproducente por varios motivos: porque el nacionalismo musical encierra una pluralidad de significados condicionados por circunstancias históricas y geográficas; porque no es un concepto estático sino cambiante; y porque no es un concepto historiográfico ni supone la existencia de estilos musicales nacionales exclusivos y excluyentes. Además, desbordaría el marco de la capacidad de un artículo. Sin embargo, es necesario tenerlo presente en tanto que marco de referencia para el desarrollo de cualquier análisis sobre el devenir de la música española desde los años de la restauración y hasta la guerra civil. No obstante, se pueden proponer unas líneas de reflexión en torno al tema.

En primer lugar, habría que indagar si existe una música que expresa la nacionalidad española porque los elementos o parámetros que la conforman son *esencialmente españoles*, o porque una serie de factores heterogéneos (históricos, ideológicos, sociales) han creado tal identidad musical. Desde la sociología de la música se entiende que la identidad cultural no es algo *esencial* a una obra de arte, sino que se construye dinámica y activamente, por lo que no es algo

¹⁵ Véase Ángeles Prado, *La literatura del casticismo*. Madrid: Moneda y Crédito, 1973.

¹⁶ Véase José Carlos Mainer, “De historiografía literaria española: el fundamento liberal”. *Estudios sobre Historia de España (Homenaje a Tuñón de Lara)*. Madrid: Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1981, vol. II, pp. 439-472, 446.

inmutable.

En segundo término, es evidente que los elementos musicales de representación de identidad no son espontáneos, pero quizá no resulta tan obvio en 1998 que tales elementos hayan de proceder necesariamente del tesoro de los cantos populares de una nación (punto de encuentro entre romanticismo y etnomusicología), es decir, que en los cantos populares se encuentre *esencialmente* representada la identidad nacional, idea deudora del *Volkgeist* herderiano que se fue democratizando a medida que avanzaba el romanticismo. Es curioso que en toda Europa se asimilase, más o menos tardíamente, el concepto herderiano del *Volkgeist*, sin reparar en que su *democratización* se produce "cuando se olvida que la teoría ortodoxa sostiene que el Espíritu solo se encarna cada vez en un solo pueblo", que no era otro que el alemán¹⁷.

La consecuencia lógica fue que en toda poética nacionalista se identificara lo nacional con algo que es inicial y *esencialmente* local o regional, como es el *folklore*: por ello, sería discutible la identificación de lo popular con lo nacional. Este hecho ya fue puesto de manifiesto por C. Dahlhaus, para quien el "exotismo", el "folklorismo", el "populismo" y el "nacionalismo" en música eran sustancial y técnicamente similares, consistiendo en una manipulación y estilización —¿por qué no añadir depuración y absorción?— de cantos populares alogenos, exóticos o de procedencia nacional en cada caso, en el marco de un lenguaje tardorromántico y cosmopolita¹⁸. Esta reflexión es necesaria en 1998 pero quizá impensable hace un siglo.

Es evidente que la identificación entre lo popular y lo nacional es hija del romanticismo al que, con el tiempo, los nacionalismos más renovadores tratarían de combatir. Lo que resulta paradójico es que aquellos músicos españoles encargados de materializar la ruptura con el pasado, con el siglo XIX y todo su las-

tre de "esencialismos", de excesos de patetismo sentimental, y cuya tarea era desnudar el arte de metafísicas trasnochadas, convertir la creación musical en algo placentero y lúcido, y lograr, en definitiva, la denominada "*deshumanización*" de la música, no tuvieron más remedio que enarbolar la bandera del nacionalismo debido a unas condiciones históricas, sociales y culturales específicas presididas por la voluntad de regeneracionismo, reacción artística y renovación estética que atraviesan la denominada Edad de Plata.

Sólo desde esta perspectiva se podría comprender la aproximación *estética* al fenómeno del nacionalismo musical español, que obviamente plantea numerosos problemas. Cabe preguntarse hasta qué punto la estructura formal, la sintaxis armónica, la experimentación rítmica, la evocación colorista, los parámetros musicales que, en definitiva, configuran un *estilo*, producen o generan unos determinados niveles de significado, ideología o nacionalidad. En este sentido, quizá es un error pensar que lo nacional es una cualidad *estética* (única, exclusivista, que renuncia de forma explícita al eclecticismo) y no sencillamente ideológica. Si, además, tenemos en cuenta que el regeneracionismo español es paralelo al fenómeno generalizado en toda Europa que Dahlhaus define como una "*pérdida de definición estética de la substancia nacional*" en el plano sonoro, comprenderíamos por qué en España se incurrió, en reiteradas ocasiones, en el error de confundir la *renovación* o *regeneración* estética con la *autenticidad* nacional, lo cual trajo consigo una serie de juicios selectivos que otorgaban "patentes de nacionalidad" solo a los músicos innovadores en sus propuestas estéticas, negándoselas a otros músicos que proponían un lenguaje más conservador.

Este ha sido uno de los grandes problemas de la musicología española de nuestro tiempo, heredado de unos programas regeneradores muy concretos apadrinados por Pedrell, Rafael Mitjana, Falla o Salazar. Los intentos de Falla de justificar la diferencia entre el *casticismo* de Barbieri (depurado por su conocimiento de la música histórica) y el *nacionalismo*

¹⁷ Gustavo Bueno Sánchez, "Sobre el concepto de 'Historia de la Filosofía Española' y la posibilidad de una filosofía española". *El Basilisco*, nº 10, 1991; pp. 3-25.

¹⁸ Carl Dahlhaus, *Between romanticism and modernism*. University of California Press, 1980.

de Pedrell sólo se pueden explicar hoy desde la perspectiva de una admiración y fidelidad sincera a quien había ejercido una labor de liderazgo espiritual, como señaló el músico andaluz en un elogioso artículo publicado en la *Revue Musicale* en febrero de 1923.

Volviendo a la ambigüedad de la aproximación estética al nacionalismo, cabría preguntarse en qué medida no es una contradicción el hecho de que mientras el nacionalismo político-económico se convertía en un baluarte de conservadurismo, los nacionalismos se presentaban como corriente renovadora, progresista y anticonvencional –y, por cierto, profundamente burguesa– en el panorama musical internacional, tanto desde el punto de vista estético (por las posibilidades melódicas, armónicas y rítmicas que ofrecía la estilización de los cantos populares) cuanto desde la perspectiva del regeneracionismo. Si consideramos que el nacionalismo musical es un fenómeno casi paneuropeo, que en cada país adopta una fisonomía singular, lo nacional en una obra musical es difícilmente cuantificable, debido solo en parte a la tensión genérica, insoslayable, entre la voluntad de presentación de la identidad nacional y la voluntad de universalismo.

Es paradójico que la aspiración a la *universalidad* de la denominada “generación de los maestros” y la de los músicos de la república se cifrase en la creación de un estilo *nacional*. La pregunta es: ¿cómo se expresaban en una obra musical los valores de *nacionalidad* y quien habría de juzgar si el artista había logrado sus objetivos?. No es suficiente responder que la solución era “empaparse de la sustancia musical nacional”, que residía en el concepto pedrelliano de música *natural*. También se respondió que a través de una depurada y *objetiva* manipulación del folclore musical. Pero, como ya hemos apuntado, ¿realmente la sustancia *folclórica* es un “ente” manipulable y *objetivamente nacional*? Cabría añadir que si se manipulaba la sustancia folclórica hasta hacerla irreconocible, ¿qué niveles de reconocimiento e identificación podríamos esperar de parte de la colectividad?

Por otra parte, es evidente que el musicólogo no puede reducir su análisis exclusivamente al estudio

de los hechos musicales, tales como un acorde de sonoridad más o menos impresionista, una paleta más o menos wagneriana, la presencia de una escala modal o, en fin, el modo de disfrazar sinfónicamente un tema folclórico. Es aceptable que otro indicador de los valores *nacionales* de una obra musical se articule en torno a los niveles de aceptación colectiva del público *nacional*, que pueden condicionar al compositor y justificar su quehacer musical. Podemos asumir, por tanto, que los valores nacionales residen (más allá de la orquestación, los perfiles melódicos, el vocabulario armónico, la personalidad rítmica o la presencia del folclore *auténtico*) en el planteamiento ideológico que subyace en la creación musical, y que no en todos los casos se materializó en alegatos nacionalistas con implicaciones estéticas concretas.

Todo esto significa que si nos distanciamos del sentimentalismo localista, de la ligereza que contempla la existencia de compositores nacionalistas toda vez que recrean, citan, manipulan o evocan temas del folclore musical patrio, y de las diferencias *esencialistas* entre taxonomías tales como *casticismo*, *pintoresquismo* y *nacionalismo*; si matizamos la aproximación *esencialista* al nacionalismo musical (que mistificaba a los cantos populares y, por añadidura, proponía una selección cualitativa de los mismos así como de la música histórica); si revisamos críticamente la aproximación *estética*; si, por tanto, asumimos las propuestas de un nacionalismo musical no tanto en términos de estilo o de sustancia cuanto de *función*, entonces la voluntad *regeneracionista* del compositor y el análisis de sus obras musicales en el marco de una sociedad que atravesaba una considerable crisis de identidad –y que trataba de reaccionar ante ella– se revela como el aspecto más determinante para comprender la actividad de varias generaciones de músicos españoles que vivieron los años de la restauración, la regencia y la denominada Edad de Plata. Y es que, como ha señalado Mainer, el nacionalismo español se presenta como una quimera cuyo destino es el de confundirse con otras cosas y “*autorizar a ca-*

¹⁹ Véase la introducción de Mainer a *La doma de la quimera. Ensayos sobre nacionalismo y cultura en España*. Universitat Autònoma de Barcelona, 1988.

da paso la acepción que hoy su nombre tiene de *entelequia*", una quimera cuyo contenido intentó domar el regeneracionismo español¹⁹. Abordemos, por consiguiente, una aproximación a la voluntad de los músicos españoles de construir una identidad musical nacional desde el regeneracionismo.

2. Los cimientos del regeneracionismo musical

Del mismo modo que el *espíritu* del 98 se rastrea en el ideario de los sectores reformistas, particularmente los krausistas (como el pedagogismo, el antidogmatismo, la intrahistoria y la europeización de España)²⁰, las demandas que vertebran el ideal de *regeneración* musical comenzaron a expresarse años antes del desastre colonial. Respecto a lo primero, remito a las recientes aportaciones bibliográficas que, ante la tradicional referencia al *noventaiochismo* y su discutible oposición al *modernismo*, prefieren una consideración más cautelosa de la "crisis de fin de siglo", concepto bajo el que se contempla el análisis de fenómenos como "la trayectoria intelectual iniciada por el krausismo y el positivismo, la producción teórica vinculada a los partidos proletarios, y los nuevos contenidos del republicanismo (...) con dimensiones geográficamente universales"²¹.

No cabe duda que algunos músicos españoles se afanaron en proponer soluciones para mejorar la situación de la música en España, que la apertura a Europa fue una necesidad vital para ellos, y que existe una voluntad de restauración bien cimentada en el siglo XIX. El desastre bélico de 1898 se presenta como un punto de articulación que no hizo sino acentuar una crisis que, en lo que a la música concierne, había precipitado toda una serie de iniciativas *regeneradoras*. El empobrecimiento de la vida musical española, el estancamiento de la música sacra tras las desamortizaciones, la salida de la música de la Univer-

sidad, el deterioro de la imagen pública del compositor, la falta de una formación integral del músico, la carencia de una infraestructura adecuada de enseñanza musical, la inoperancia del conservatorio de Madrid y la falta de protección oficial que estimulase la creación de un drama lírico nacional son diversas caras de un panorama que era necesario cambiar, denunciado de forma reiterada por un buen plantel de músicos a lo largo del siglo XIX.

Alegatos nacionalistas en este sentido se detectan desde lo que puede considerarse una etapa inicial de nacionalismo romántico-ochocentista, desgranado en las publicaciones filarmónicas de los años treinta y cuarenta, y perfilado en torno a un tímido folclorismo (en tanto que descubrimiento del potencial de los cantos populares), un más que evidente populismo musical, junto a un deseo de liberación artística que encontró en el italianismo operístico un chivo expiatorio más que justificado, así como un abierto rechazo al afrancesamiento notable en ciertos espacios musicales que van desde el salón al teatro.

Partiendo de estas coordenadas se desarrolló un interesante debate en el que intervinieron personalidades tan dispares como Santiago de Masarnau, Joaquín Espín y Guillén, Mariano Soriano Fuertes, Manuel Jiménez, José Valero o Hilarión Eslava, entre los más importantes, sin mencionar algunos ensayos en torno a la ópera nacional publicados en Barcelona por Sinibaldo de Mas (1832) y José Rius (1840). La discusión estaba servida y la creación de la zarzuela grande, coincidiendo con la denominada tiranía del Teatro Real, no hizo sino avivar una polémica abierta tímidamente con anterioridad y que jalona la segunda mitad del siglo XIX español. Las discusiones en torno a la ópera nacional se suceden paralelamente a la mistificación del canto popular —una lectura del folklore que no es *consustancial* al fenómeno de la música folclórica—, el inicio de la investigación musicológica (pensemos en Hilarión Eslava, Barbieri, Baltasar Saldoni, con el precedente de José Teixidor), y la búsqueda de una identidad musical nacional protagonizada por la generación de Barbieri y Gaztambide, si bien los años de la monarquía isabelina no proponían el marco adecuado para desarrollar unos pro-

²⁰ Véase Elena M. De Jongh-Rossel, *El krausismo y la generación de 1898*. Valencia: Albatros, 1985.

²¹ Véase José Carlos Mainer, "Un capítulo regeneracionista: el hispanoamericanismo (1892-1923)". *La doma de la quimera*; pp. 87-134, 87.

gramas regeneradores a gran escala.

Podría decirse que los músicos de la generación de Barbieri buscaban la creación de un sustrato acústico *nacional* y un espectáculo dramático-musical autóctono, adecuado a los tiempos en los que les tocó vivir. El resultado fue la zarzuela, fertilizada por constantes intercambios con el pianismo de salón y la canción populista. La zarzuela se convirtió en el espectáculo lírico nacional por excelencia en el marco del nacionalismo de cuño unionista y centralizador de O'Donnell. Sin embargo, sería juzgada por generaciones posteriores como una servil imitación de la ópera italiana y la ópera cómica francesa, mezclada con elementos *castizos* y *pintorescos*, negándole su condición de música nacionalista, minimizando los valores *nacionales* o *indígenas* de la misma, e ignorando su función en el marco del proyecto político y cultural de la monarquía isabelina en tanto que variante del costumbrismo, como vía de consolidación de un cierto consenso social, proceso que sería continuado durante la restauración y particularmente con el sainete lírico²².

Junto a Barbieri, fueron los músicos de la restauración (Chapí, Bretón, Pedrell, Serrano, Giménez, Marqués, Fernández Caballero, Monasterio, Morphy o Zubiaurre), quienes intentaron abordar un cambio cualitativo en la música española. La disyuntiva entre tradición y modernización, casticismo y europeísmo se vivía en el ambiente musical²³, del mismo modo que en las ciencias, la filosofía o la literatura. Las soluciones propuestas para conciliar esa dialéctica fueron distintas en cada compositor, sobre todo en lo que concierne al planteamiento estético, en particular en torno al farragoso problema de la *ópera nacional*. Si bien los avances en la solución del problema de la ópera nacional no fueron sustanciales, en la

medida en que se destinaron muchos esfuerzos a un debate un tanto estéril y se careció de la protección oficial adecuada desde el Teatro Real, el balance de la producción musical de las últimas tres décadas del siglo no es negativo, si se contempla el gran esfuerzo realizado en ámbitos como el género sinfónico, el lied, el piano y la misma zarzuela, y tampoco podemos olvidar el proceso de asimilación del wagnerismo.

Para solucionar el problema del teatro lírico nacional, algunos músicos apuntaban hacia el wagnerismo, una buena dosis de idealismo alemán y la veneración al canto popular (Pedrell), mientras otros preferían modernizar los géneros dramáticomusicales autóctonos, limar la influencia italiana y superar el localismo, en definitiva una revaluación de la zarzuela que corrigiera el peso excesivo de lo burlesco de la mano del melodrama o la literatura del realismo (caso de Peña y Goñi o Ruperto Chapí). Otros, en fin, desmarcándose un tanto de las ansiedades nacionalistas más perentorias, asumían sin excesivos dramatismos el italianismo operístico como mal menor ante el "*germanismo híbrido*" (en expresión de Emilio Arrieta). Críticos como Fernánflor y el propio Peña y Goñi asumían el excelente nivel de aceptación de la "*ópera cómica española*", mientras Bretón estaba convencido de que la zarzuela no era el camino para llegar a la ópera nacional. Así, en las reuniones organizadas en la Sociedad Artístico Musical de Socorros Mutuos, celebradas en 1885, la mayor parte de estas propuestas fueron analizadas y debatidas, planteándose asimismo otros problemas como la deficiencia en la enseñanza musical y la formación de los cantantes, el asunto de las traducciones de producciones extranjeras y el delicado tema de la subvención estatal²⁴.

Los programas y manifiestos de regeneración musical se sucedieron durante la Restauración. En ciertos casos, las propuestas regeneradoras iban unidas al intento de precisar las *esencias* musicales *nacionales*

²² Estos valores han sido señalados por Serge Salaün en su artículo "La zarzuela, híbrida y castiza". *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 2-3, 1996-97; pp. 235-256. Salaün reivindica el nacionalismo de la zarzuela española, desdramatizando la presencia de los elementos italianos y la influencia de la ópera cómica francesa, valorados como elementos foráneos o "alógenos" de un producto híbrido y ecléctico, pero no por ello menos *nacional*.

²³ M^a A. Virgili Blanquet, "La Regencia: tradición y europeísmo en la música española". *Estudios sobre la Regencia (1885-1902)*, 1992; pp. 273-297.

²⁴ Este magno debate, sus prolegómenos en la prensa y los pormenores de las actas de las sesiones han sido estudiados por Luis Gracia Iberní en "El problema de la ópera nacional española en 1885". *Cuadernos de Arte*. Universidad de Granada, n^o 26, 1995; pp. 219-228.

y su adecuada manipulación por parte del compositor si lo que se pretendía era lograr la universalidad. En este sentido, el manifiesto *Por nuestra música* de Pedrell de 1891 —una explicación asimismo de su trilogía operística *Los Pirineos*— no solo es un intenso alegato nacionalista, también es un auténtico hito en la historia del regeneracionismo musical español, y el concepto de música *natural* una más que discutible proposición, en tanto en cuanto rechazaba todo un sustrato acústico *nacional* desarrollado durante décadas en el marco del teatro (singularmente en la zarzuela) y la música de salón (música para piano, canto y piano y para guitarra).

La constatación de la decadencia musical de España está ligada asimismo al redescubrimiento y evaluación de la historia musical del país (que cumplía, según ha señalado Emilio Casares, la función de defensa ante el italianismo tanto como la búsqueda de los ingredientes de la nueva música nacional)²⁵, y también a la recuperación de los cantos populares, lo que a la postre significó el inicio de la musicología en España al igual que ocurría en Europa. Estas tareas fueron capitalizadas por Hilarión Eslava, José Inzenega, Francisco Asenjo Barbieri y Felipe Pedrell, entre los más señeros.

Las figuras de Barbieri y Pedrell reproducen bien la compleja dialéctica entre tradición y europeísmo. Emilio Casares ha señalado la "*relación de continuidad ideológica y estética*" entre ambos hombres pertenecientes a distintas generaciones, "*cierto proceso de ósmosis*" y la labor de magisterio de Barbieri sobre el músico catalán avalada por una rica correspondencia, considerando al creador de *Jugar con fuego* como el "*iniciador del proceso regenerador*"²⁶. Aunque Barbieri nunca escribió un manifiesto comparable a *Por nuestra música*, la ingente cantidad de escritos, artículos, poemas y ensayos del autor de *El barberillo del Lavapiés* muestran las preocupaciones de un hombre comprometido con su tiempo, en la defensa de la zarzuela y de la música sinfónica, de la musicología,

del asociacionismo y la formación integral del músico, también desde la Sección de Música de la Academia de BBAA de San Fernando, creada en 1873 gracias al republicano Emilio Castelar²⁷.

Las concomitancias entre Barbieri y Pedrell son innegables. No obstante, y sin ánimo de simplificaciones, la amistosa confrontación de sus figuras bien podría resumirse en varias oposiciones dialécticas: naturalismo—idealismo, tradición—europeización, casticismo—universalismo, pragmatismo—erudición, folklorismo—música *natural*, urbano—rural, populismo—elitismo, zarzuela—ópera, y costumbrismo—drama heroico. Barbieri persiguió la revaluación de las tradiciones líricodramáticas españolas y el desarrollo de la ópera cómica. Por su parte, Pedrell practicó una germanofilia militante y sincera (de ascendencia krausista), junto a la apelación al "*genio de la raza*" impulsada por el tradicionalismo de Menéndez Pelayo, cuya *Historia de las ideas estéticas* conocía bien: el objetivo era la creación de un gran drama lírico nacional, un lied hispano y un sinfonismo de valor universal, en una interesante amalgama de tradición y progreso.

En el ideario de Pedrell, contrario a la zarzuela, sin duda influyó el pensamiento de Gabriel Rodríguez, institucionista y wagnerista que le introdujo en el espíritu de las veladas literario—musicales de la Institución Libre de Enseñanza. La influencia de la metafísica del krausismo y su llamamiento a la europeización de España es obvia en el maestro catalán, así como también todas las ideas que Francisco Giner de los Ríos tenía para mejorar el estado de la educación musical en España. De ello ha quedado constancia no solo en *Por nuestra música* sino también en sus conferencias para el Ateneo de Madrid, en sus estrechas relaciones con afamados institucionistas, o en la labor reformadora que intentó llevar a cabo sin éxito en el Conservatorio de Madrid. Las investigaciones musicológicas, las ediciones de las obras de Victoria y Cabezón, el valioso *Cancionero*

²⁵ Emilio Casares Rodicio, *España y el Nacionalismo musical*. En *VIII Festival de Música de Asturias*. Universidad de Oviedo, 1982.

²⁶ Emilio Casares Rodicio, "Pedrell, Barbieri y la restauración musical española". *Recerca Musicològica*, XI-XII, 1991-92; pp. 259-271, 262.

²⁷ Para más información, véase la reciente monografía de Emilio Casares Rodicio, *Francisco Asenjo Barbieri*. Madrid: ICCMU, 1994.

²⁸ Todas estas facetas de la labor de Felipe Pedrell fueron analizadas en el Congreso Internacional *Felip Pedrell y el Nacionalisme musical* (Barcelona, 1991), celebrado para conmemorar el centenario de *Por nuestra música*, cuyas actas publicó *Recerca Musicològica*, XI-XII, 1991-1992.

Popular Musical Español o el impulso que Pedrell imprimió a la reforma de la música sacra confirman la labor de todo un símbolo del regeneracionismo musical español²⁸.

La complejidad y cierto artificio del pensamiento pedrelliano permite abordarlo desde distintos puntos de vista. Sopena señaló en su día las constantes noventaiochescas del pensamiento de Pedrell, afirmando que los deberes de la música española planteados por el músico tortosí coinciden muy bien con los asuntos comunes a la *generación* del 98, aunque fuera mucho más viejo que ellos: repudio del fácil casticismo, necesidad de asimilarse lo mejor de Europa, redescubrimiento de la historia musical española y mejor preparación intelectual del músico. Estos objetivos, para Emilio Casares, eran compartidos por Barbieri y produjeron sus mejores frutos a comienzos del siglo XX²⁹. Por su parte, Francesc Bonastre entiende que para Pedrell la musicología era una ciencia al servicio de la música, y que se hizo musicólogo en virtud de su nacionalismo militante. Este hecho emparenta al músico tortosí con la historiografía francesa en la línea de Combarieu (que no separa el hecho científico de la dimensión artística y perceptiva) más que con el concepto alemán de musicología³⁰.

Sin embargo, el misticismo idealista que subyace en su pensamiento estético, la redención de España vía Europa, su wagnerismo y su convencimiento de que el camino de la música española era la asimilación de la *quinta esencia* de la música *natural*, a la que había que proporcionar un envoltorio *ideal* de naturaleza *universal*, le acercan al krausismo. Al mismo tiempo, la música *natural* apela a registros similares a los de la *España eterna* unamuniana; y, por último, la visión sombría de lo urbano que profesaba Unamuno, su sospecha de que la condición urbana ejercía una suerte de corrupción y extremosidad con respecto a la *casta*, despide un recelo hacia lo ciudadano

²⁹ Emilio Casares Rodicio, "La música española hasta 1939 o la restauración musical". En *Actas del Congreso España en la música de Occidente*. Madrid: INAEM, 1987; pp. 261-322, 266.

³⁰ Véase Francesc Bonastre, prólogo a *Por nuestra música*. Universidad Autónoma de Barcelona (reimpresión facsimilar, 1991).

que puede vislumbrarse también en Pedrell.

Pero Barbieri y Pedrell no estaban solos. El pragmatismo de Barbieri puede completarse con las aportaciones de otro miembro de su generación, José Inzenga, denunciador de la falta de protección oficial a los músicos, a quienes exhortaba a la asociación para llevar a buen puerto la creación de la ópera nacional y la *regeneración* musical. Inzenga no solo es autor de famosas zarzuelas, también escribió abundantes críticas y artículos, y publicó diversos cancioneros, como si su militancia nacionalista le hubiese conducido al folklorismo y la etnomusicología. La fórmula propuesta por Inzenga para la renovación de la música española exigía la adecuación entre modernidad y españolismo, así como el estudio de los cantos y bailes populares, base sobre la que desarrollar la "*regeneración artística*". El asociacionismo filarmónico, la publicación del patrimonio musical nacional, la erudición y la necesidad de cambio de mentalidad del músico eran temas entonces novedosos sobre los cuales la posición de Inzenga era de abierto progresismo.

En la línea del regeneracionismo pedrelliano se pronunció el padre agustino Eustoquio de Uriarte (1863-1900), a través de una serie de artículos que fueron publicados póstumamente por Luis Villalba, en 1904. Es evidente la deuda del pensamiento pedrelliano con el agustino, gran amigo suyo. Sobre algunas coincidencias entre el pensamiento de Uriarte y Pedrell se ha pronunciado María Antonia Virgili³¹. Uriarte, admirador de Eslava, reivindicaba la necesidad de dar a conocer el patrimonio musical nacional. Colaborador de Pedrell en la revista *La Ilustración Musical Hispano-Americana*, apoyaba la regeneración de la música religiosa, la reforma del canto gregoriano, exigía la formación integral de los músicos españoles y era optimista con respecto al futuro del arte lírico nacional. Ya en 1890, en un artículo titulado *Lirismo en música*, apunta la idea de que el lied era el canto popular transformado, personalizado y traducido en formas cultas, y que todo compositor había de empaparse de su *quintaesencia*.

Uriarte dedicó varios artículos al tema de la ópera

³¹ M^a A. Virgili Blanquet, "La Regencia: tradición y europeísmo en la música española"; p. 277 y ss.

nacional, publicados en *Ciudad de Dios*, entre 1891 y 1894. El agustino pensaba que la solución al problema de la ópera nacional estaba en el drama histórico configurado en torno a unas "ideas-madre" (procedentes, eso sí, del "venero riquísimo de las canciones populares"), cuyo engrandecimiento y amplificación llevarían a la ópera, rechazando la fórmula fácil de salpicar el drama de aires populares. Así, ratificaba la validez del procedimiento del leit-motiv wagneriano y proponía como modelo *Los Pirineos* de Pedrell, no obstante su objeción al libreto tanto como al procedimiento de la melodía infinita del gigante alemán³².

Inzenga y Uriarte son dos exponentes interesantes que ayudan a completar el regeneracionismo musical anterior al fatídico 1898. Pero sería injusto no referirnos a Ruperto Chapí y Tomás Bretón, como los responsables de la restauración de la zarzuela, creadores de las obras maestras del sainete lírico y de óperas españolas de altura. Ya hemos señalado, desde las páginas de esta revista, la comparación bastante veraz entre las figuras de Pedrell y Chapí con las de Francisco Giner de los Ríos y Joaquín Costa respectivamente³³. Pedrell era un hombre más afín a Giner de los Ríos por su abierto idealismo de orientación germana, la profundidad de su reflexión estética o la importancia de su labor docente. Mientras tanto, Chapí se emparenta con Joaquín Costa por su espíritu práctico, su individualismo, materialismo, populismo y su regeneracionismo.

No insistiremos en el regeneracionismo chapiniano, a pesar de que el músico de Villena no estaba interesado en precisar las *esencias* de la nacionalidad musical española, razón por la cual durante mucho tiempo no se le concedió "patente de nacionalidad". Solo recordaremos que el autor de *Margarita la tornera* no fue ajeno al proceso reformador que vivía el país, y que afrontó la dualidad entre lo *nacional* y lo *universal* desde un sincretismo enriquecedor y sin recetas: wagnerismo, verismo, evocaciones popularistas, colorismo francés, tradiciones españolas o cantos populares estilizados eran vías de acercamiento al

objetivo de la ópera nacional. Este posicionamiento le acarreó acusaciones de eclecticismo, falta de rigor y de profundidad intelectual, por parte de Rafael Mitjana, valedor de Pedrell. A pesar de no haber escrito nunca un ensayo estético de relieve, la lucidez de Chapí con respecto a la casuística del nacionalismo en música se puso de manifiesto en algunos de sus mejores artículos publicados en 1903³⁴.

Desde una postura abiertamente romántica, Tomás Bretón pensaba que nacionalismo y universalismo eran realidades complementarias, y que sólo se llegaría a la universalidad a través del *genio artístico de la raza*. El nacionalismo de Bretón es de naturaleza teatral y su objetivo primordial la creación de un Teatro Lírico Nacional. El compositor salmantino creía en la eficacia del canto popular, aunque sin mistificaciones excesivas, y tampoco parecía preocuparle en exceso el modo de depurarlo. Si bien no era enemigo de la zarzuela, a la que atribuía "un marcado carácter nacional, digno de fomento y de auxilio", estaba seguro de sus limitaciones en el camino hacia la ópera nacional (léase su artículo *Más en favor de la ópera nacional*, de 1885). Esta postura fue refrendada, en 1896, en su Discurso de Ingreso en la Real Academia de BBAA de San Fernando (*Barbieri. La ópera nacional*). Entrado el siglo XX, como presidente del Círculo de Bellas Artes y director del Conservatorio de Música de Madrid, Bretón se mantuvo firme en sus ideas, y siguió batallando por la creación del drama lírico, a través de conferencias en el Ateneo madrileño (véase la titulada *Orientación de nuestro arte lírico*) o bien elevando diversas mociones al ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes.

El salmantino apostó siempre por un melodrama histórico, europeísta y ambicioso, con ciertos resabios de eclecticismo no exento de germanismo y de gran ópera francesa, origen de *Los amantes de Teruel* (estrenada en el Real en 1889). Tras su reestreno, en 1996, la opinión de Salazar, según la cual Bretón fue el caudillo de una ópera nacional simplista y anacró-

³² Véase "El drama lírico", *Estética y Crítica Musical*. Barcelona: Juan Gili, 1904; pp. 125-151; y "La ópera nacional española", *ob. Cit.*; pp. 153-202.

³³ Celsa Alonso, "Ruperto Chapí ante la encrucijada finisecular". *Cuadernos de Música Iberoamericana*, n.º 1, 1996; pp. 165-185.

³⁴ Véase Luis G. Iberni, *Ruperto Chapí. Memorias y escritos*. Madrid: ICCMU, 1995.

³⁵ Adolfo Salazar, *La música contemporánea en España*. Madrid: La Nave, 1930 (reimpresión facsimilar de la Universidad de Oviedo, 1982); p. 89.

nica³⁵, ha de reactualizarse. A pesar del romanticismo de Bretón y de la vaguedad ideológica de sus propuestas estéticas en el ámbito de la ópera nacional, el progresismo del compositor puede observarse en la ópera *La Dolores* (1895), con libreto de Feliú y Codina, obra que representa un modelo de teatro social, naturalismo verista, patriotismo burgués y democracia. Y es que el drama rural de Feliú y Codina, el teatro social de Dicenta, los dramas naturalistas de Galdós, la proyección del verismo y la acogida de la novela rusa parecían ofrecer al espectáculo lírico nacional una alternativa acorde con los tiempos de crisis, positivismo, regeneracionismo, cuestión social y primeros proyectos de asociacionismo musical.

Por otra parte, el apoyo de Chapí y Bretón al manifiesto de Joaquín Costa *Oligarquía y caciquismo* donde, entre otras cosas, está presente la idea de “desafricanización” y “europeización” y la dramática necesidad de europeizar España sin *desespañolizarla*, nos remite al regeneracionismo militante de ambos músicos, que exige la revisión de su encasillamiento como compositores conservadores o insensibles a los problemas del país; esta idea, solo en parte, deriva de la interpretación del género chico en tanto que símbolo del conservadurismo de la restauración, género al que Bretón y Chapí llevaron a su máximo esplendor.

Por lo que respecta al sainete lírico, mientras Pedrell, Uriarte o Luis Villalba señalaron la ausencia de grandeza nacionalista del género, otros noventaiochescos valoraron esta música desde la nostalgia de lo pintoresco (caso de Baroja), o bien desde la perspectiva de la musicalidad espontánea y graciosa, y el buen sentido escénico, por más que resultara, en ocasiones, demasiado *castizo*. Aún hoy se suele relacionar a aquella España “sin pulso” (que quizá no era tal), con la autocomplacencia en el garbo melancólico del género chico, ocio predilecto –junto a las corridas de toros, la ópera italiana o los ramilletes poéticos de Antonio Fernández Grilo– de una sociedad preocupada por el brillo de oropel y carente de conciencia histórica, incapaz de reaccionar ante los

³⁶ Véase Pedro Lain Entralgo, *La Generación del 98*. Madrid: Espasa-Calpe, 1979; p. 46-47.

problemas del país: esta caricatura exagerada por Ortega y Gasset y retomada en clave poética, años más tarde, por insignes hispanistas como Melchor Fernández Almagro o el propio Pedro Lain Entralgo³⁶ también está hoy en entredicho.

Sin negar la decadencia de las oligarquías de fin de siglo y el *consenso* o conformismo social que representaba aparentemente el sainete lírico, hay que recordar que desde revistas como *Germinal* y *Alma Española* (la primera de probado regeneracionismo y la segunda órgano de expresión de los intelectuales del 98), se salió en defensa del género en un momento crítico. Con el cambio de siglo, las opiniones con respecto al “género chico” eran contradictorias: desde la crítica más implacable que le acusaba de “*corrupto*”, depravado o “*verde*” hasta la apuesta por su misión educadora y su potencial para la “*regeneración de nuestro teatro*”³⁷. En 1900, Gil Parrado desde *Germinal* (donde escribían Maeztu, Baroja y Blasco Ibáñez entre otros) y Fray Candil desde *Alma española*, en 1903, intervinieron en el debate en favor del grande género chico. Cien años después del desastre colonial, el sainete lírico exige cierta redención, en cuya línea se ha pronunciado Ramón Barce, señalado sus valores de contemporaneidad, naturalismo lúgubre y no sencillamente pintoresco, la esencialidad de los factores ambientales, costumbristas y psicológicos (gracias a la música), la familiaridad de la música que explica en términos de “*confluencia nacionalista*” la apropiación y reutilización de materiales preexistentes, folklóricos o no folklóricos, su idiosincrasia dramática, y el realismo de su aproximación a los problemas económicos y sociales del país, no deformada por la visión “*tópicamente negativa*” de Baroja, ni por la “*deslumbrante transfiguración estética*” de Valle Inclán, ni por las necesidades formales propias de los géneros literarios de novela y el drama³⁸.

³⁷ Remito a las críticas recopiladas por Ramón Sobrino, “La crisis del género lírico español en la primera década del s. XX: una revisión de las fuentes hemerográficas”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 2-3, 1996-97; pp. 213-233.

³⁸ Véase Ramón Barce, “El sainete lírico (1880-1915)”. *La música española en el siglo XIX*, Universidad de Oviedo, 1995; pp. 195-244.

3. Cambio de siglo: problemas heredados y otras novedades

Aunque el impacto psicológico del desastre del 98 contribuyó a avivar el deseo de regeneración nacional, no se hacía sino continuar una actitud arraigada en el siglo anterior, desde que, al iniciarse la Restauración borbónica tras el sexenio democrático, se desatase el denominado *problema de España* en torno al cual se pronunció la *ortodoxia* nacionalista y la *heterodoxia* progresista. Mientras Ramiro de Maeztu, Joaquín Costa, Macías Picavea, Ángel Ganivet o Rafael Altamira trataban de profundizar en los pilares sobre los que se vertebraba el alma española, su cultura, el ser español; mientras la crisis espiritual, paradójicamente, fertilizaba el quehacer de los literatos, los arquitectos, los pintores o los científicos, los compositores se afanaron en la regeneración de la música nacional, que proponía varios objetivos: continuar la investigación musicológica, restaurar la música sacra, dignificar el teatro musical, crear un sinfonismo de relieve y un lied hispano, sin olvidar la necesidad de reformar las enseñanzas musicales y la creación de una infraestructura musical que posibilitase la ansiada regeneración.

Quizá el legado más importante del siglo XIX al XX fuera la dicotomía españolismo–universalismo y la voluntad regeneracionista. A comienzos de siglo, de nuevo la gran disyuntiva de la música española era la elección entre tradición y europeización. Se trata de una dicotomía que hay que enmarcar en el ambiente que se vivía en España, una suerte de dialéctica entre renovación estética y científica (que exigían los intelectuales y artistas más progresistas), y la defensa de la tradición y cultura patrias (actitud más ligada a la generación del 98) ambas confluyen en ese *espíritu del 98* al que hemos aludido. En el caso de la música, las soluciones para conciliar la señalada disyuntiva fueron variadas, ocasionando propuestas *generacionales* pero también *intergeneracionales*. En cualquier caso, las posturas divergentes interseccionan en un punto común: la voluntad de *regeneración*; y todas las iniciativas para llevar a cabo la regeneración de la música española han de enmarcarse, como

ha señalado Beatriz Martínez del Fresno, en una "*estructura de tensiones de largo alcance en la historia y la cultura del momento, entre lo urbano y lo rural, lo moderno y lo tradicional, lo español y lo europeo, lo oficial y lo vital*"³⁹.

La dicotomía señalada, por otra parte, podía reformularse de diverso modo, por ejemplo entre *casticismo* (no en su dimensión *intrahistórica* sino asociado a un nacionalismo *involutivo*, aparentemente representado en el género chico y la canción popularista) y universalismo (la aspiración legítima del nacionalismo *progresista*), y sobre ella se han pronunciado algunos autores, como Beatriz Martínez del Fresno⁴⁰. En efecto, los efectos del desastre del 98 parecen justificar el proceso de *modernización* del nacionalismo musical. Sin embargo, sus axiomas más elementales –no lo olvidemos– se cimentan en el romanticismo, del mismo modo que la música de Albéniz, Granados o la Generación de l'Orfeo hunde sus raíces en el siglo anterior. Por esta razón, otra herencia no menos crucial del siglo XIX fue la mistificación del canto popular y los procesos selectivos que separaban a la música *natural* (identificada sobre todo con el folklore campesino) de la música *castiza* o *popularesca* (que se diluye en el denominado folklore *urbano*). Así, el enfrentamiento entre la música *natural* y la *popularesca* es otro legado del siglo anterior –recordemos los escritos de Pedrell y las referencias a la "*música eructada entre hedores tabernarios*" como antítesis de la "*casta sencillez*" de la *musa popular* a la que aludía Uriarte– que se agudiza desde el nacionalismo *regeneracionista*.

La agudización de este enfrentamiento y la modernización (o reactualización) del nacionalismo musical se pueden explicar desde la perspectiva señalada por J. C. Mainer, para quien, a principios del siglo XX, la burguesía intelectual se hizo dramáticamente consciente de la dualidad del país: a la económica, entre una España agraria y otra industrial y ur-

³⁹ Beatriz Martínez del Fresno, "Nacionalismo e internacionalismo en la música española de la primera mitad del siglo XX". *Revista de Musicología*, XVI, nº 1, 1993; pp. 640-657, 641.

⁴⁰ Véase Beatriz Martínez del Fresno, "El pensamiento nacionalista en el ámbito madrileño (1900-1936)". En *De Música Hispana et aliis*. Universidad de Santiago de Compostela, vol. II, 1990; pp. 351-397, 385 y ss.

vana, se sumaba el “abismo moral” entre ambas, que parecía irresoluble. La integración de ambas realidades se hacía posible desde el nacionalismo⁴¹. La comunicación entre el artista y el pueblo se verificaba gracias a un arte que indagaba en las *esencias* nacionales, que buscaba la trama *intrahistórica*: con el precedente del casticismo unamuniano, esto podría explicar el *populismo* novecentista, tanto como el regionalismo musical o arquitectónico, y la denominada *transustanciación* del folclore. Esto también significa que el concepto pedrelliano de música “*natural*” era de rigurosa actualidad, de modo que el *mito bipolar* de las dos Españas (una buena y otra mala), al que se refiere Mainer, se trasladó al ámbito musical creando una nítida línea divisoria entre el folclore *rural* y el *urbano*, y acelerando simultáneamente las tensiones entre *casticismo*, *pintoresquismo* –de buena aceptación, por cierto, en Europa–, *regionalismo* y *nacionalismo*.

Este complejo proceso cultural explica que compositores y musicólogos tan dispares como Eduardo López Chávarri, Rafael Mitjana, Luis Villalba, Rogelio Villar o Adolfo Salazar pudiesen hacer frente común en sus ataques al “*casticismo adulterado*” de la zarzuela (singularmente al género chico), el cuplé o la revista. Así, la depuración del elemento popular se convertía en la única alternativa para el sinfonismo español, y en el axioma ideológico fundamental de cualquier propuesta teórica; pero esta depuración se verificaba sobre otra depuración previa: la elección cuidadosa de la materia *popular*. Unido a ello, se profundizaba en lo que Julio Gómez definió como el creciente “*divorcio*” entre la tradición musical escénica y la instrumental sinfónica, que también se produjo en Italia en el primer tercio del siglo XX, donde Fausto Torrefranca, Bastianelli y Pizetti intentaron romper con la tiranía del teatro y crear un nuevo sinfonismo: argumento retomado por Martínez del Fresno.

Casi un siglo más tarde es necesario redefinir aquella oposición entre folclore *rural* y *urbano*, aparentemente insoslayable, en términos de una dialécti-

⁴¹ José Carlos Mainer, *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid: Cátedra, 1983; p. 70.

ca entre el concepto de *folclore* y de *folclorismo*. Esta dialéctica puede explicarse desde la asimilación de la “*confrontación entre el mundo tradicional, al cual alude el folclorismo, y el mundo en el cual se produce esta alusión*” (que no es otro que la ciudad), y, de otra parte, desde la perspectiva de que el concepto de folclorismo supone la “*existencia de una conciencia de tradición*” valorada positivamente y una “*intencionalidad concreta en cuanto al uso que se quiere dar a esta tradición*”⁴².

En otro orden de cosas, es sabido que todo proceso de estilización de lo *nacional* lleva implícito un proceso de *selección* tanto como de absorción de lo *nacional* en lo *regional* (caso, por ejemplo, de Andalucía), o en lo *colonial* (como ocurrió con la habanera). En efecto, el populismo andalucista y el criollismo decimonónicos asumieron, desde mediados del siglo XIX, una condición de *nacionalidad* musical sancionada en París, mientras insignes andaluces –Antonio Cánovas del Castillo a la cabeza– presentaban a su región como aquella que había sabido conservar y condensar los valores *castizos* de nuestra cultura⁴³. Este podría ser el punto de partida de quienes pensaban que el concepto de *casticismo* estaba informado de elementos meridionales en su mayor parte, mientras otros preferían acercarse a la realidad del casticismo desde una perspectiva más unamuniana, más intelectual o *filocastellana*. El problema de las selecciones y amnesias en los dominios del nacionalismo musical durante el primer tercio del siglo XX ya ha sido tratado por Beatriz Martínez del Fresno, singularmente la “*selección arbitraria dentro del folclore español*” que contribuyó a precipitar la redención del folclore andaluz en el marco del nacionalismo universalista⁴⁴.

⁴² Véase Josep Martí, *El folclorismo. Uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel, 1996. El análisis del concepto de folclorismo resulta útil para la redefinición del problema de los nacionalismos musicales, no en vano el autor se hace partícipe de la necesidad de definir el hecho nacional en música en términos de función política o sicopsicológica y no en términos de sustancia musical.

⁴³ Véase Celsa Alonso, *La canción lírica española en el siglo XIX*. Madrid: ICCMU, 1998; pp. 233 y ss.

⁴⁴ Beatriz Martínez del Fresno, “El pensamiento nacionalista en el ámbito madrileño (1900-1936)”; p. 367.

En efecto, el problema del reduccionismo andalucista se perpetúa en el siglo XX, en especial tras la suite *Iberia* de Isaac Albéniz, catalán de nacimiento, quien proponía una visión estilizada y evocadora de Andalucía que tendría importantes consecuencias. Ya en 1909, Ignacio Zubialde (seudónimo de Juan Carlos Gortazar) señalaba que la legítima personalidad de la música española no se alcanzaría "en tanto subsista la eterna confusión entre música española y música andaluza que continua ofuscando el verdadero concepto del arte hispano" reivindicando la existencia de un nacionalismo catalán o vasco y exigiendo la reacción de Castilla⁴⁵. Tiempo más tarde, un catalán, Jaume Pahissa, reformulaba este problema señalando la singularidad de la música andaluza debido a la presencia de unos rasgos diferenciadores muy precisos, consecuencia de la influencia morisca u oriental: este elemento diferencial señalaba la idiosincrasia irremediable de la "escuela musical española", su condición de pintoresca, separándola de "la corriente profunda y eterna de la gran música universal"⁴⁶. Por tanto, Pahissa explica el protagonismo del andalucismo desde la acepción del concepto de *nacionalismo* en tanto que desviación o alternativa a un estilo supranacional. No solo eso: explicaba el definitivo éxito internacional de la música española debido a su *andalucismo*. El problema del andalucismo como *subproducto* del nacionalismo es un tema heredado del siglo XIX, y la ansiada universalidad podía cobrarse un precio muy alto, como ya señaló en 1932 Adolfo Salazar: sucumbir al *pintoresquismo*⁴⁷.

En cuanto a la capacidad de irradiación de la música colonial, cabría recordar que los músicos franceses, desde Bizet, Laló o Chabrier hasta Debussy y Ravel son responsables de la identificación de la habanera con la *quintaesencia* de la música española, causando una de las paradojas más singulares de nuestra historia de la música contemporánea, que cautivó in-

cluso a todo un Manuel de Falla⁴⁸. Sobre esta singularidad se han pronunciado algunos musicólogos cubanos como Edgardo Martín, quien señala que Saint-Saens, Chabrier, Laló y Ravel evocan a España, "curiosamente, en exquisitas habaneras, cuyo tropicalismo es mucho más evidente que toda su posible hispanidad"⁴⁹. Si coincidimos con Falla en que *la Soirée dans Grenade, Les parfums de la nuit y La Puerta del Vino* de Debussy, cuyo común denominador consiste en el ritmo de habanera, son músicas verdaderamente españolas aunque fueran obras "escritas sin ninguna intención española"; si, como el maestro gaditano, pensamos que la evocación debussyana era el camino que habrían de seguir los músicos españoles, entonces las aproximaciones *esencialistas* e ideológicas al problema del nacionalismo musical –al español en particular– pierden validez, frente a otra aproximación de naturaleza *estética*, como veremos.

Otro problema heredado del siglo anterior fue el de la ópera nacional. Tras la dureza de las críticas cosechadas por *Circe y Farinelli* de Chapí y Bretón a principios de siglo, casi al mismo tiempo que triunfaba *El bateo* de Chueca y Pedrell lograba –por fin– poner en escena *Los Pirineos* en el Liceo de Barcelona, las discusiones sobre la ópera nacional languidieron. Una de las voces más críticas fue la de Rafael Mitjana, andaluz que militaba en un regeneracionismo de corte pedrelliano fundamentado en la apelación a la música "natural". En *La música contemporánea en España y Felipe Pedrell* (Málaga, 1901) afirmaba que el canto popular debía ser la materia prima del compositor en tanto en cuanto concentraba en sí mismo la esencia musical nacional. El análisis y depuración de los elementos *castizos* (en sentido unamuniano) para eliminar las influencias extrañas era el camino en la regeneración de la música nacional, especialmente la música sinfónica.

⁴⁵ Ignacio Zubialde, "Los grandes periodos de la música. VII y último: el nacionalismo musical". *Revista Musical*, Bilbao, Diciembre, 1909.

⁴⁶ Jaume Pahissa, *Sendas y cumbres de la música española*. Buenos Aires: Librería Hachette, 1954; p. 109 y ss.

⁴⁷ Adolfo Salazar, "Nacionalismo y Universalidad. La dramática disyuntiva de la música española". *El Sol*, 2-VIII-1932. Reproducido en *La música actual en Europa y sus problemas*. Madrid: Yagües, 1935; pp. 88-101.

⁴⁸ Véanse los artículos "Claude Debussy y España" (*Revue Musicale*, París, 1920) y "Notas sobre Ravel" (*Isla*, Jerez de la Frontera, 1939) de Manuel de Falla, en Federico Sopena (ed.), *Manuel de Falla. Escritos sobre música y músicos*. Madrid: Espasa-Calpe, 1988. Resulta interesante que Falla negase el condimento nacional al chotis y a la mazurka y no a la habanera, por más que pensase que esta última no era otra cosa "sino el tango andaluz".

⁴⁹ Edgardo Martín, *Panorama histórico de la música en Cuba*. Universidad de La Habana: Cuadernos CEU, 1971; p. 36.

En su ensayo *¡Para música vamos!* (Valencia, 1909) afirmaba que el canto popular (manifestación genuina de la raza) aunaba en sí mismo el concepto de lo individual y la idea de universalidad, y que de esa “*facultad de particularización dentro de la universalidad, cualidad preciosa y singular del canto popular, han nacido las distintas escuelas musicales que hoy existen*”. Mitjana reactualizaba asimismo la máxima de que el lied era el canto popular transformado, y el drama lírico el lied engrandecido. Con respecto a la ópera nacional, Mitjana desautorizaba los “*tópicos wagnerianos*” de Chapí, la mistificación del canto popular de Caballero, las sofisticaciones decadentes de belgas y franceses que imitaba Morera, y el pastiche de los clásicos de Vives. La única solución era acudir a la tradición histórica, y su objetividad parece resquebrajarse al considerar, en 1909, que sólo Pedrell había hecho música *verdaderamente española* ya que había sabido “*escuchar el canto popular, al que Herder llamaba la voz del pueblo*”.

El innegable espíritu del 98 que profesaba Mitjana influyó de forma palmaria en su labor como musicólogo y como historiador de la música. Así, quien fuera autor de un sinnúmero de artículos y críticas, un libro sobre Juan del Encina (1895) y responsable del descubrimiento del Cancionero de Uppsala (que publicó en 1909), entre otras aportaciones, se dejó vencer por el *genio de la raza* en la que puede considerarse una de sus obras más leídas, casi monumental aportación a la historia de la música española: *La musique en Espagne: art religieux et art profane* (publicada en París en 1920 en la *Encyclopedie de la Musique* de Lavignac y Laurencie). Como señala Álvarez Cañibano en la reciente reedición, esta obra puede considerarse, con justicia, uno de los ejemplos más notorios del regeneracionismo en el ámbito de la historiografía musical, producto de un acercamiento al hecho histórico fuertemente ideologizado y que descansa en la genialidad creadora de la raza y un nacionalismo exclusivista que contemplaba a la invasión italiana como la raíz de todos los males del país⁵⁰.

⁵⁰ Véase la Introducción de Antonio Álvarez Cañibano a Rafael Mitjana, *Historia de la Música en España*. Centro de Documentación Musical/INA-EM, 1993.

En 1912, la discusión en torno a la ópera nacional se reavivó a raíz de un polémico artículo de Zubialde⁵¹, que afirmaba la inadecuación del castellano para el teatro lírico y la posibilidad que ofrecían las lenguas regionales, atacando duramente a la zarzuela. Joaquín Fesser, Bretón, Conrado del Campo, Pedrell, Villalba, Julio Gómez y Rogelio Villar proclamaron la validez indiscutible del castellano, confiando en la regeneración del teatro. A la dicotomía ochocentista entre ópera y zarzuela se habían sumado otras nuevas: la aceptación del modelo wagneriano y la conveniencia de las alternativas vasca y catalana, resucitándose asimismo las viejas cuestiones acerca de las subvenciones estatales o la eficacia de la zarzuela. Nadie parecía encontrar una receta universal y el cierre del Teatro Apolo en 1912 no contribuyó a mejorar el problema, a pesar de las limitaciones evidentes del sainete lírico. Según Emilio Casares, la discusión desarrollada en la *Revista Musical* de Bilbao puso de manifiesto que el problema no tenía solución porque no había una infraestructura adecuada. Ello se aprecia en las dificultades que tuvo Falla, por ejemplo, para estrenar *La Vida Breve* a pesar de haber sido premiada en 1905 por la Academia de BBAA de San Fernando⁵². Paradójicamente, las óperas compuestas en este período por Conrado del Campo, Julio Gómez, Turina, Esplá y Facundo de la Viña son de enorme interés. La discusión sobre la ópera nacional terminaría por morir definitivamente en los años veinte, quizá debido al desinterés de los músicos de la Generación de la República por la ópera. Sin embargo, la polémica de 1912 y 1913 reactualizaba las discusiones en torno a la ópera nacional desde una nueva perspectiva, la de los regionalismos.

En efecto, con el cambio de siglo se agudizó el problema de los regionalismos que, en un país de la heterogeneidad geográfica y cultural de España (con regiones cuyo peso específico distaba mucho de ser el mismo, tanto en lo económico como en lo cultural), contribuyó aún más a complicar la búsqueda de

⁵¹ “Reflexiones sobre la ópera española”, *Revista Musical*. Bilbao, n° 10, 1912.

⁵² Emilio Casares, “La música española hasta 1939 o la restauración musical”; p. 275.

un idioma musical *nacional*, avanzando en el ya señalado proceso de pérdida de definición *estética* la sustancia musical nacional en el plano sonoro. Como ya hemos indicado, el andalucismo era una herencia del siglo XIX, revaluada gracias a la evocación impresionista, aunque era cuestionada tanto desde el filocasellanismo como desde los regionalismos vasco y catalán, hecho que se ve reflejado en la citada polémica en torno a la ópera nacional. Ahora bien, no fue hasta 1930 cuando Adolfo Salazar introdujo el concepto de *regionalismo* musical, alertando sobre el peligro que podía suponer. Exceptuando el caso catalán, donde las reivindicaciones nacionalistas se asimilaban al modernismo y luego al noucentismo, los regionalismos eran vistos con recelo en el camino hacia la regeneración, en tanto que subproducto del nacionalismo, fuerza "*depresiva*" en el camino hacia la universalidad, estéticamente retrógrados o bien de irradiación local⁵³.

La visión negativa del regionalismo musical apadrinada por Salazar fue matizada por Casares, quien señaló que los regionalismos contribuyeron a contrarrestar el gran impulso centripeto que ejercía Madrid sobre el resto de la nación, excluyendo Cataluña⁵⁴. Más recientemente, Martínez del Fresno ha señalado que la oposición realizada por Salazar entre nacionalismo y regionalismo no se puede sostener, ya que "*el nacionalismo de estas décadas no es más que una suma de regionalismos*", y porque "*la idea utópica de una España única no era posible, desde un punto de vista folklórico, más que cediendo a la imagen parcial de España que se tenía en el extranjero, o bien acudiendo al mito de lo castellano como España eterna*"⁵⁵. En cualquier caso, lo cierto es que algunas obras sinfónicas de Pérez Casas, Facundo de la Viña, López Chávarri, Vicente Arregui, Felipe Espino, Jesús Guridi o Rogelio Villar fueron subestimadas.

La modernización del nacionalismo al calor de la regeneración nacional también tuvo otras consecuencias. El discurso regeneracionista se completaba

con la lucha por implantar una cultura musical en el público implicando a las instituciones oficiales, mientras se avanzaba en la reactivación de la vida sinfónica y la música de cámara. Así, proliferaron las sociedades filarmónicas, las bandas, agrupaciones camerísticas, orfeones y diversas sociedades corales (órgano de transmisión de las causas regionalistas), sociedades wagnerianas, mientras numerosas revistas musicales incrementaron su importancia notablemente. Además se produjo un aumento considerable de la actividad orquestal, paralelamente al desarrollo de un nuevo sinfonismo de cuño europeista, en la línea del poema sinfónico de orientación germana y franckiana.

Desde la prensa musical se propuso la creación de la Sociedad Nacional de Música, cuyo objetivo más importante habría de ser presentar obras de compositores españoles logrando que el público se implicase en la ansiada regeneración musical. El 17 de febrero de 1914 se presentó un *Manifiesto sobre el proyecto de constitución de una Sociedad de Música Española*, presidida por Miguel Salvador, germen de la futura Sociedad Nacional de Música constituida al año siguiente. En 1915 tenía ya 500 socios, que se duplicarían en 2 años⁵⁶. La Sociedad Nacional de Música aglutinó a los intelectuales, la clase política y los músicos jóvenes. Este hecho viene a matizar la idea transmitida por Sopena de que durante los primeros veinticinco años del siglo la música estuvo al margen del ambiente intelectual madrileño (excepción de la vanguardia intelectual en torno a Pérez Casas). Por otra parte, la S.N.M. lograría imponer la autoridad de los impresionistas franceses, e impulsar la música de cámara.

El protagonismo de la crítica y las publicaciones filarmónicas posibilitó la intervención de los intelectuales, críticos y musicólogos en el debate sobre la regeneración nacional. Desde la *Revista Musical* de Bilbao y su continuadora, la *Revista Musical Hispano-Americana*, la crítica musical canalizó las reivindi-

⁵³ Adolfo Salazar, *La música contemporánea en España*; p. 268 y ss.

⁵⁴ Emilio Casares, "La música española hasta 1939 o la restauración musical"; p. 286.

⁵⁵ Beatriz Martínez del Fresno, "Nacionalismo e internacionalismo en la música española de la primera mitad del siglo XX"; p. 650.

⁵⁶ María Antonia Virgili, "La idea regeneracionista en la música española y la creación de la Sociedad Nacional de Música a través de la correspondencia de Luis Villalba Muñoz". En *De música hispana et allis*, Universidad de Santiago de Compostela, 1990, vol. II; pp. 307-319.

caciones regeneracionistas, el compromiso con la música nacional. En ellas publicaban sus artículos Mitjana, Luis Villalba, Pedro Blanco, Falla, Nemesio Otaño, Miguel Salvador e Ignacio Zubialde, entre otros. En *La Lira Española* escribía Rogelio Villar, y Joaquín Fesser (crítico musical del diario *El Parlamentario*) en *Música, Album-Revista Musical*, desde donde se dio difusión, en 1917, al proyecto de celebración del Primer Congreso Nacional de la Música Española, cuyo programa fue presentado por Rogelio Villar. En *Harmonía* escribían Matilde Muñoz, Julio Gómez, Conrado del Campo y el longevo Bretón. Cabría añadir la labor crítica de Vicente Arregui en *El Debate*, al igual que Joaquín Turina, la labor musicológica de Joaquín Nin, José Antonio Donostia en el ámbito vasco y Eduardo Martínez Torner en el asturiano. Estos compositores y críticos bien podrían constituir una interesante nómina de autores vinculados al espíritu del 98 y a la militancia nacionalista, razón por la cual merecen nuestra atención, si bien, por razones de espacio, nos es imposible referirnos a todos.

4. Posturas divergentes bajo el espíritu del 98

Todos los autores señalados coincidían en la necesidad de regeneración y formación integral del compositor, expresada de forma explícita por Pedro Blanco: se debía estimular a la "masa profesional" y luchar contra los compositores indocumentados, elevando "nuestro sentimiento artístico-patriótico"⁵⁷. También se coincidía en la necesidad de restaurar la música sacra, capitalizada por Nemesio Otaño, baluarte de la "restauración orgánica" y responsable, junto a Vicente Goicoechea, del I Congreso Nacional de Música Sacra, celebrado en Valladolid en 1907. Otaño señalaba que el paso previo para la regeneración de la música era "la regeneración de los músicos españoles"⁵⁸, y una educación musical saneada que

no se agotaba en las sociedades filarmónicas. Autor de la *Antología Moderna Orgánica Española* (Bilbao, 1909), Otaño se consideraba heredero de Eslava y Pedrell y proponía a Olmeda, Úbeda, Goberna, Balardi, Gorriti y Mariani como la nueva generación de organistas que estaban llamados a materializar la "restauración orgánica" ("Resurgimiento del género orgánico en España", *Revista Musical*, Bilbao, nº 10, 1913).

No obstante, sin entrar aún en las disputas en torno a cuestiones estéticas de mayor calado, como la aceptación del impresionismo y de la vanguardia parisina, es evidente que, dentro del espíritu del 98, algunos posicionamientos pueden considerarse más conservadores que otros. Más allá de la oposición entre casticismo y nacionalismo —quizá exagerada por Salazar—, las condenas al "popularismo", a las "influencias propias de otras razas invasoras" de todo un Rogelio Villar⁵⁹, o la intransigencia con respecto a la zarzuela, rezuman un tradicionalismo más que obvio vinculado a las propuestas de los ortodoxos del siglo anterior, particularmente Marcelino Menéndez Pelayo. Era lógico, por tanto, que pronto surgieran disensiones entre las filas de los músicos del 98. Tales disensiones, llevaron a Conrado del Campo y a Julio Gómez, más conciliadores, a solicitar el abandono de las desavenencias entre los compositores, para que así tanto el público como el Estado (pero muy especialmente el primero) abandonasen su indiferencia y apoyasen la causa de la renovación de la música española.

Entre las filas de los ortodoxos militaba Luis Villalba, cuyo regeneracionismo ha sido puesto de relieve por M^a Antonia Virgili⁶⁰. Villalba proponía una vuelta al internacionalismo de los músicos españoles del siglo XVI, pero advertía sobre el peligro del *puro europeísmo*, que podía conducir a la simple aspiración de *vestir a la moda*, poniendo el acento en el envoltorio, acudiendo a "disonancias tonales del cromatismo moderno, combinaciones extratonales y extra-

⁵⁷ "Regeneración por cultura". *Revista Musical Hispano Americana*, nº 17-19, Julio-Septiembre, 1915.

⁵⁸ Nemesio Otaño, "Sobre la situación de la música española". *Revista Musical Hispano-Americana*, nº 3, marzo, 1914.

⁵⁹ Véase Rogelio Villar, "Sobre el canto popular". *Revista Musical Hispano-Americana*, nº 4, abril, 1914.

⁶⁰ M^a Antonia Virgili, "Felipe Pedrell y el músico vallisoletano Luis Villalba: correspondencia inédita". *Recerca Musicològica*, VI, 1985.

concordantes"⁶¹, cumpliendo la aspiración de vivir *eu-ropeizados* pero sin realizar la fecunda labor de *eu-ropeizar*. En este sentido, Villalba rechazaba la música de Albéniz ("vestido a la francesa, ligero y fácil") y secundaba el reproche de afrancesamiento. La música española vestida a la francesa perdía un poco su españolismo: "Este es el defecto de los españoles internacionales y su nacionalismo"⁶². Además de la mistificación del canto popular, se advierte en su pensamiento la dialéctica entre lo puro-folklorico y lo universal, optando por una muy vaga solución de compromiso entre internacionalismo, inspiración y acento popular.

El nacionalismo de Eduardo López Chavarri y Rogelio Villar también podría considerarse desde la perspectiva de un regeneracionismo más vehemente, tradicionalista y ortodoxo. López Chavarri (Valencia, 1871), compositor, literato, musicólogo y crítico, se cebó en el folklore urbano, una suerte de "chulapismo" y "afectación", una "prostitución del alma andaluza convertida en espectáculo" que se esparce por el alma popular a modo de "alcoholismo artístico que degenera y mata traidoramente"⁶³. No obstante, no podemos subestimar la importancia, en su día, de la obra *Música Popular Española* (1927), influida por el nacionalismo pedrelliano⁶⁴. Rogelio Villar (León, 1875) estaría de acuerdo, en líneas generales, con los ataques al populismo urbano de Chavarri. Villar se adscribe a un nacionalismo explícitamente "sentimental" y germanófilo -hegeliano para más señas-, aparentemente modernizado gracias a su espíritu del 98, que exigía la recuperación del pasado histórico, la fertilización del canto popular y la formación integral del músico: en este sentido, su escrito más importante fue *El Sentimiento Nacional de la Música Española*, obra repartida por entregas en 1917 en la re-

vista *Música, Album—Revista Musical*, y publicada finalmente en 1920; si bien escribió otros ensayos y publicó algunas de sus conferencias pronunciadas en el Ateneo de Madrid. Entre los primeros destaca *De Música. Cuestiones palpitantes* (Madrid, 1917), una recopilación de artículos titulada *Orientaciones musicales. Crítica y estética* (Madrid, 1922) y, singularmente, *Soliloquios de un músico español* (publicado por la Unión Musical Española).

En la disyuntiva entre tradición y europeización, Villar se decanta por la primera. Villar era partidario de una "música de ideas" de naturaleza melódica y no de una "música de sonoridades". Su conservadurismo estético se reafirma no solo en sus críticas al impresionismo y la música francesa, sino en sus acusaciones a la "bisutería y quincalla oriental" de los rusos y a la "retórica musical hinchada y pomposa" de Strauss. Así, bajo el grito de "Universalismo contra nacionalismo es nuestra divisa", Villar advertía del peligro del "cazurrismo nacionalista" y del "pedantismo extranjerista"⁶⁵. Por tanto, apelaba al "sentimiento musical de nuestra raza" y proponía una vuelta a los modelos del clasicismo-romanticismo. Para Villar la depuración del canto popular no exigía, en modo alguno, la asimilación de estéticas cosmopolitas. Era necesario huir de "la esterilizadora corriente cosmopolita que marca como un estigma una gran parte de la producción contemporánea", de las "extravagancias bárbaras más abyectas", en favor de un nacionalismo "que defendemos algunos músicos"⁶⁶. Éste consistía en un "nacionalismo presentado en su envoltura con carácter de universalidad por el sentimiento de las ideas", producto de la labor del *genio musical* encargado de elevar a formas artísticas superiores y originales los cantos del pueblo. En efecto, el canto popular, en tanto que fuente de inspiración, no era sino una faceta más del arte musical, y el *sentimiento nacional* de la música española "se halla en las ideas, en su contenido espiritual".

61 Véase "El renacimiento musical español", *Revista Musical*, Bilbao, n.º 12, diciembre, 1909.

62 Luis Villalba, *Últimos músicos españoles del siglo XIX*. Madrid: Ildelfonso Alier, 1914.

63 "Teatro y música españoles", *Revista musical Hispano Americana*, n.º 16, mayo-junio, 1915.

64 Exhaustiva información sobre el compositor valenciano puede encontrarse Rafael Díaz Gómez y Vicente Galbis López (eds.), *Eduardo López-Chavarri Marco. Correspondencia*. Conselleria de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat Valenciana, 1996.

65 Rogelio Villar, *Soliloquios de un músico español*. Madrid: UME, s.a.; p. 83.

66 "Divagaciones sobre el nacionalismo musical y los compositores españoles", *Revista Musical Hispano Americana*. n.º 20-22, octubre-diciembre, 1915.

Así, defendía la creación de un ambiente, “*impregnando nuestras obras con elementos ideales del espíritu popular desarrollado en amplias formas sinfónicas*”⁶⁷.

Resulta curioso –y quizá no es casualidad– que *El sentimiento nacional de la música española* de Villar comience rememorando, aunque no citando, aquel artículo de Chapí dirigido a Pedrell, que hizo época. Me refiero a “El nacionalismo en la música”, publicado en *El Imparcial* el 18 de mayo de 1903. Villar intenta responder a algunas de las preguntas formuladas por Chapí con respecto al nacionalismo. Al hacerlo, se refiere también a Cecilio de Roda quien, al igual de Valentín de Arín y Goneaga en su discurso de ingreso en la Academia de BBAA de San Fernando, titulado *Progresos y decadencias de la música española* (BBAA, 1912), salieron en defensa de Chapí. En la contestación, Roda señalaba que *la escuela musical española “se caracteriza, precisamente, por haberse inspirado siempre en el folklore”* y añade que *“la teoría del nacionalismo en la música podrá ser moderna como sistematización, pero es muy antigua en la práctica, y es en la que se apoya toda la historia de nuestra música profana”*.

Este último párrafo, extractado de un artículo de Roda publicado en *El Imparcial* (“El nacionalismo en música. Música española”) en 1903, había contribuido a levantar la famosa polémica de aquel año. Roda subrayaba el valor intrínseco del canto popular, pero recordaba que éste carece de elemento *estético pre-existente*, por lo que no representaba la *belleza natural* sino el primer grado de un “*arte sencillo*”. Se trata de una evidente alternativa al pensamiento pedrelliano y, a pesar de su admiración al maestro de Tortosa, señalaba a Chapí como un nacionalista entusiasta. Podría decirse que, años más tarde y de diverso modo, tanto Óscar Esplá como Joaquín Turina harían suyo este pensamiento.

Así, Joaquín Turina (Sevilla, 1882) saldría en defensa de la tradición vocal española, la zarzuela y el género chico, lamentando que Bretón se empecinase en la creación de la ópera nacional. Turina reconocía el magisterio de Pedrell, aunque señalaba que sus recomendaciones eran más fáciles de “*predicar que de*

realizar”: este argumento le acerca a Chapí y a Cecilio de Roda más que a Falla. Para el músico andaluz, la primera fuente de indagación eran los cantos populares, sus ritmos y fórmulas, pero no le obsesionaba la forma de *quintaesenciar* lo popular. Así, admitía la utilización directa del documento popular, el folklore sintético y la evocación de atmósferas a través del impresionismo⁶⁸. La posición de Turina es de difícil encasillamiento, aunque lo cierto es que a través de sus obras logró una evidente conciliación entre tradición y europeización de una forma más clara que otros contemporáneos suyos.

Si algo caracteriza el pensamiento de Óscar Esplá (Alicante, 1886) es su aversión a los dogmatismos nacionalistas. Quizá por eso fue nombrado presidente de la Junta Nacional de Música creada en julio de 1931 por el gobierno republicano, para llevar a efecto todo un programa de regeneracionismo musical, cifrado en: la proyección social de la música, la imbricación de la música en la actividad intelectual, la descentralización, el estímulo de la musicología y la creación y, sobre todo, la reforma de las enseñanzas musicales. El regeneracionismo de Esplá era incuestionable y su sagacidad se revela en la sutileza de su pensamiento en relación con la problemática del nacionalismo. Así, afirmaba que la música española adolecía de un deseo excesivo de nacionalismo, reivindicando el pragmatismo y la grandeza de Chapí, músico al que, en su opinión, no se le comprendía. Para Esplá, lo que convenía a los músicos españoles era mejorar su formación “*para elevar el nivel del nacionalismo que desde siempre se practicó en España. Claro que Pedrell también quería esto, y sacar a nuestra música de la rutina hispano italizante, pero su obra no es un ejemplo congruente con sus doctrinas*”, y en ella “*incrusta el canto popular, de tal manera, que evoca la obra de un erudito más que la de un compositor*”⁶⁹.

Esplá señaló años más tarde que le correspondió a Falla reunir la eficacia técnica y la perfección formal con la inspiración genuinamente española. La

⁶⁷R. Villar, *El sentimiento nacional de la música española*. Madrid: Artes Gráficas Mateu, 1920; p. 21-28.

⁶⁸Véase Antonio Iglesias (ed.), *Escritos de Joaquín Turina*. Madrid: Alpuerto, 1982.

⁶⁹Oscar Esplá, “Sobre la música española”. En Antonio Iglesias (ed.), *Escritos de Oscar Esplá*. Madrid: Alpuerto, 1978; vol. 2, pp. 141-155, 151.

admiración de Esplá por el músico andaluz no llegaba, sin embargo, a la rendición total ante sus obras. Así, consideraba el *Concerto para clavicémbalo* una obra equivocada, aunque una "equivocación genial", y al neoclasicismo una "excursión momentánea", no admisible como sistema ni como escuela. En referencia al dilema entre nacionalismo—universalismo, la profundidad intelectual de Esplá se revela en un breve artículo escrito en 1941 para *Le Soir*, titulado "La música y el canto popular. Sugerencias para una escuela nacional".

Es evidente que la figura de Esplá, como la de López-Chavarrí, Villar, Joaquín Nin y tantos otros confirman el cambio cualitativo producido entre los compositores, ahora también ideólogos, críticos, eruditos, implicados en el debate intelectual. Esta fue, sin duda, la gran aportación de los músicos contemporáneos a la generación literaria del 98, entre los cuales habría que destacar a Julio Gómez y a Conrado del Campo. En una postura de probada tolerancia, alejados tanto del elitismo (¿o modernismo?) de Salazar como del tradicionalismo y la ortodoxia de un Villar, estarían estas dos figuras en una posición que podría calificarse, cuando menos, de valiente. Ambos, admiradores de Pedrell y Falla pero también defensores de Barbieri, Inzenga y Chapí, profesaban el convencimiento de la importancia social de la música y defendían arduamente la labor de bandas y orfeones, la tonadilla y la zarzuela, la huida del pintoresquismo superficial, o la necesidad de consolidar un sinfonismo de relieve donde la *depuración* del canto popular no era, en sí misma, una cuestión de primera magnitud.

Conrado del Campo (Madrid, 1878) opinaba que el canto popular debía utilizarse libremente, transfigurándolo a la manera del *folklore sintético* desarrollado por la escuela rusa. Así, su preocupación fundamental era adaptar la música española a las grandes formas germánicas, el cuarteto y el poema sinfónico. No obstante, Conrado confiaba en el "vigoroso instinto musical de nuestra raza, tan asombrosamente impreso en nuestro espléndido tesoro de canciones y bailes populares, y en la necesidad que hay de cultivarle y dirigirle en

bien de la moral, de las costumbres, de la elevación espiritual de cada individuo"⁷⁰. La defensa no sólo de la zarzuela sino también del "sainete lírico", acepción defendida por el músico frente a la de "género chico"⁷¹, la defensa de las bandas, su inclinación al postromanticismo straussiano, así como cierta aversión al impresionismo, le convirtieron en un conservador desde la perspectiva del nacionalismo más elitista.

Julio Gómez (Madrid, 1886) proponía un nacionalismo abierto y tolerante, no elitista, cuya idea básica era aceptar el papel de la música como medio de comunicación social, razón por la cual el compositor debía lograr una identificación sentimental e ideológica con el público. Su espíritu del 98 se refleja asimismo en su voluntad pedagógica "frente al aislamiento exquisito del modernismo", como ha señalado Martínez del Fresno, de tal forma que propone la revaluación de la tradición sin buscar "recetas salvadoras" fuera de España. En este sentido, Martínez del Fresno señala el binomio Salazar—Gómez como trunfo de la antinomia modernismo—casticismo, un complemento a la bipolaridad apuntada entre Ortega (europeización de España) y Unamuno (españolización de Europa). Por otra parte, Julio Gómez fue uno de los escasos compositores que, desde *El Liberal* y años más tarde desde *Harmonía*, profesara un talante más abierto y tolerante hacia el folklore urbano tanto como hacia la zarzuela y la tonadilla (en línea directa con Barbieri y Chapí), lo que le valió numerosas críticas y acusaciones de *casticista*⁷².

Encasillado en el nacionalismo popular por su *Suite en la*, en el madrileñismo casticista por su tonadilla *El Pelele*, y en el conservadurismo estético por decantarse por un arte esencialmente melódico (para que la música fuera asimilable por el público), Julio Gómez practicó un nacionalismo que, en opinión de Martínez del Fresno, es "independiente", popular, humanista, "sin tintes políticos", consecuencia del impul-

⁷⁰ Conrado del Campo, "La misión de las bandas". *Harmonía*, nº 1, enero, 1916.

⁷¹ Véase "Los maestros de la zarzuela clásica y el conservatorio", en A. Iglesias, *Escritos de Conrado del Campo*, Madrid: Alpuerto, 1984, pp. 139-169.

⁷² Ha sido Beatriz Martínez del Fresno quien ha reivindicado la valentía del nacionalismo de Julio Gómez. Véase "Un contrapunto al modelo pedrelliano: el nacionalismo de Julio Gómez". *Recerca Musicològica*, XI-XII, 1991-1992; pp. 363-388.

so regenerador y su profunda erudición. Así, Gómez defendía tradición frente a europeización, concediendo una importancia secundaria a la renovación *estética*, pero no desde el dogmatismo de la ortodoxia sino desde un progresismo que se ve refrendado en su ascendencia izquierdista en lo político.

El somero repaso al pensamiento de estos autores, tan diferentes en sus propuestas estéticas y en su personal relación con el *espíritu* del 98, abunda en la ineficacia del criterio generacional tanto como en la complejidad de la casuística nacionalista, lo equívoco del término *regeneracionismo* aplicado a la música y, finalmente, la amplitud de las propuestas estéticas suscitadas por las diversas militancias ideológicas.

5. La Edad de Plata: el equívoco entre *regeneracionismo* y renovación estética

Tras el estallido de la Primera Guerra Mundial, nacionalismo y renovación estética constituyen las dos coordenadas principales que vertebran el regeneracionismo musical de la Edad de Plata. Para los músicos más jóvenes, siguiendo el camino apuntado por Falla, la aspiración al universalismo a través de una modernidad de inspiración francesa iba unida a una progresiva euforia anti-romántica, mientras los músicos contemporáneos a la *generación* literaria del 98 permanecían fieles a una germanofilia y un nacionalismo de corte idealista o sencillamente pragmático que, en lo ideológico, hunde sus raíces en el krausismo español y, en el ámbito de las realizaciones prácticas, se decantaba por la asimilación del wagnerismo y el neorromanticismo.

Emilio Casares ha profundizado en las alternativas estéticas de la regeneración musical posterior al desastre colonial⁷³: casticismo, neopopularismo, neorromanticismo, impresionismo y luego neoclasicismo son etiquetas que traducen distintas maneras de expresar una hipotética *alma española*, de realzar los

⁷³ Emilio Casares, "La música española hasta 1939 o la restauración musical", p. 304 y ss.

valores *nacionales* a través de la música. La regeneración musical era una aspiración común a todos los compositores, en sintonía con el *espíritu* del 98, pero la tormentosa discusión en torno a la aceptación de la vanguardia europea se convirtió en un elemento enriquecedor tanto como distorsionador. Por este motivo no podemos incurrir en la tentación de colocar al *nacionalismo* musical en el mismo nivel de apreciación que al neorromanticismo o al impresionismo, por cuanto, como ya apuntábamos al comienzo de este artículo, no se puede aprehender el fenómeno del nacionalismo en tanto que *estilo* musical.

Prueba de ello es que para algunos protagonistas de la Edad de Plata, la europeización sin desespañolización podía lograrse gracias a la depuración de lo popular a través del lenguaje impresionista, mientras que para otros la asimilación de la vanguardia parisina no era oportuna, considerando —por otra parte— que el impresionismo era producto de una concepción de la música singularmente francesa, de vocación anti-germana: no hay más que leer algunos de los escritos de Debussy⁷⁴. Las discusiones en torno al impresionismo provocaron una fisura importante entre la élite musical española, y la música de un Albéniz o un Falla se juzgó desde la militancia nacionalista, tanto desde el significado de la perseguida depuración o "redención" del andalucismo cuanto desde el temor a europeizarse desespañolizándose.

No era una cuestión baladí y, además, hay que considerar la opinión de los extranjeros, para quienes era evidente que la nación vivía un auténtico renacimiento musical. No obstante, las opiniones eran diversas a la hora de precisar la naturaleza de tal renacimiento. Así, en 1913 Debussy señalaba que *Iberia* de Albéniz había asimilado el folclore español, pero advertía también una influencia netamente francesa, llena de imágenes evocadoras y una casi obsesiva preocupación por la escritura⁷⁵. En 1916, Pierre Lalo saludaba al renacimiento musical español

⁷⁴ Véanse los artículos de Debussy "Lettre ouverte à Monsieur le Chevalier C. W. Gluck" (1903), "A propos de Charles Gounod" (1906), "Enfin, seuls!..." (1915) y "Doce charlas por la música francesa" (1916). En *El Señor Corchea y otros escritos*. Madrid: Alianza, 1987.

⁷⁵ "Música española" (1913). En *El Señor Corchea y otros escritos*. Madrid: Alianza, 1987.

(en sintonía con una resurrección de todas las fuerzas artísticas de la nación), y sancionaba la definitiva conciliación de lo nacional y lo universal gracias al empleo de "los recursos y refinamientos de la técnica moderna para expresar la atmósfera de su país y el carácter de su pueblo", si bien no ocultaba la afinidad entre la nueva música española y la francesa⁷⁶. Un año más tarde, Henry Collet afirmaba que, por fin, había nacido "arte musical español" y lleno de futuro "siendo, pues, de concluir que la música del porvenir bien parece ser la música española"⁷⁷. En 1922, G. Jean-Aubry señalaría a Pedrell como el profeta del renacimiento musical español, a Albéniz como el corazón del mismo, a Granados como un "soñador indolente y encantador", un pequeño maestro, a Conrado del Campo como ejemplo de la "utilidad del desarraigo" y a Falla como un músico de la talla de Ravel o Stravinsky⁷⁸.

A partir de 1914, la música de Falla y las críticas de Salazar capitalizaron, en cierta medida, el sentido de aquel renacimiento musical, que parecía ya consagrado a pesar de las opisiones más pesimistas. No hace falta insistir en el espíritu del 98 del maestro de gaditano y, dentro de él, su abierto modernismo al abrazar el impresionismo y luego el neoclasicismo, procediendo a la denominada por Masciopinto *transustanciación* del canto popular. En este sentido, Falla simbolizaba el triunfo del nacionalismo pedrelliano. Falla pensaba que el impresionismo proponía una solución práctica para llevar a cabo la tarea de la regeneración y fertilización *esencialista* de la música española, tal y como había señalado Pedrell, sin utilizar el documento popular pero sí "la esencia de sus elementos fundamentales", aunque no dudaba en reconocer "lo mucho que debe la joven producción musical española a la nación hermana"⁷⁹.

Se generó entonces una corriente de opinión, en-

cabezada por Salazar, en la que se veía al lenguaje impresionista muy apto para la transmisión estilizada de lo español. No sólo porque su sintaxis armónica era adecuada para la recreación del modalismo de la música natural, sino también porque suponía el abandono de la forma tradicional del desarrollo temático, "dando a la música una forma exterior que sea como consecuencia inmediata del sentimiento interno de la misma", tal y como señalaba Falla en su conferencia "Introducción al estudio de la música nueva", leída en el Ateneo madrileño en 1915, poco después de su regreso a España⁸⁰.

Emilio Casares ha señalado que también se hizo otra lectura distinta del impresionismo: aquella que lo consideraba como una estética sensual y hedonista que atacaba a la moralidad nacional y, eventualmente, a la metafísica nacionalista. Rogelio Villar, Joaquín Fesser, Manuel Abril y Manrique de Lara podrían encabezar el sector germanófilo. Mientras el agustino Luis Villalba en su obra *Ultimos músicos españoles del siglo XIX* (1914) aún estaba en la fase de discusión del "francesismo" de Albéniz, Manuel Abril escribía algunos artículos en la *Revista Musical Hispano-Americana* de abierta oposición al impresionismo donde⁸¹. Ya hemos señalado como Rogelio Villar siempre mantuvo su negativa a aunar la poética nacionalista con el lenguaje de vanguardia. Respecto a la viabilidad del impresionismo para expresar la *esencia* de lo hispano señalaba lo "caricaturesco" del españolismo de Debussy, y consideraba al impresionismo como una "manifestación rudimentaria de arte" y un "orientalismo de pacotilla". En este sentido, su obra más ilustrativa es *Soliloquios de un músico español*.

La radicalización del debate en torno al impresionismo explica la distinta valoración de *El Amor brujo*, que algunos vieron como una obra afrancesada, una "españolade con arte de falsificación", mientras otros la consideraban como una de las obras españolas más determinantes del nacionalismo universal, "radicalísimamente española". Salazar protestaba enérgicamente

⁷⁶ Pierre Lalo, "La música española y Enrique Granados". *Harmonía*, nº 5, mayo, 1916

⁷⁷ Henry Collet, "La música española es la del porvenir". *Harmonía*, nº 13, enero, 1917.

⁷⁸ G. Jean-Aubry, *La musique et les nations* (Paris, 1922). Buenos Aires: Argos, 1946.

⁷⁹ Véase el prólogo a la obra de M. G. Jean-Aubry, *La música francesa contemporánea*. *Revista Musical Hispano Americana*, nº 31, julio, 1916.

⁸⁰ Esta conferencia se publicó en la *Revista Musical Hispano-Americana* en diciembre de 1916. En Manuel de Falla, *Escritos sobre música y músicos*; pp. 30-43.

⁸¹ Manuel Abril, "El impresionismo musical". *Revista Musical Hispano-Americana*, nº 13, febrero, 1915.

contra la acusación de afrancesamiento y señalaba:

“Los procedimientos técnicos, invéntese o aplíquense de preferencia en tal o cual nación, no son nunca suficientes para caracterizar un género de música. Lo que puede hacer un estilo es *únicamente* la modalidad de su concepción; pero ocurre actualmente que lo peculiar y característico de la técnica francesa resalta y predomina de tan palpable manera, que los ojos mal acostumbrados aún a la luz nueva se ciegan de sus claridades y no echan de ver el contorno de sus formas. Decir que *El Amor brujo* es francés, es sencillamente grotesco”⁸².

Para dificultar aún más las cosas, la aceptación del impresionismo se enmarcaba en una discusión más amplia en torno a la polaridad Francia-Alemania, de forma que los germanófilos se convierten en conservadores mientras la aproximación a Francia es el símbolo del progresismo no sólo estético, sino político y filosófico. Esto puede explicar la intervención de intelectuales como Ortega y Gasset y C. Muñoz Arconada en la polémica sobre el impresionismo, más concretamente sobre la música de Debussy. Así, Ortega y Gasset escribe su artículo “Musicalia”, publicado en *El espectador* en 1921, con motivo del fracaso estrepitoso de la *Iberia* de Debussy en Madrid: un esbozo que trataba de explicar la impopularidad de la música moderna y que, posteriormente, desarrollaría con más exactitud en su ensayo *La Deshumanización del Arte* (1925).

En el análisis de Arconada de la música de Debussy, el discípulo de Ortega iba aún más lejos al señalar —con palmaria clarividencia— el anacronismo del nacionalismo en música en su confrontación con la modernidad⁸³. Quizá Arconada, en tanto que intelectual y no músico, podía permitirse tales afirmaciones. Cuatro décadas más tarde, un compositor como Ramón Barce daría una vuelta de tuerca a los argumentos de los músicos españoles, señalando que fue el *nacionalismo* el que fertilizó la estética impresionista cuando ésta estaba declinando, y no al contrario, acuñando el término de “*impresionismo folklorizan-*

te”⁸⁴.

Adolfo Salazar debió intuir la naturaleza del problema expresado por Arconada cuando planteó el dilema del nacionalismo musical español en términos de “*dramática disyuntiva*” en un artículo al que ya hemos aludido. El drama era que Europa se desinteresaba de la música española si no percibía en ella el elemento pintoresco; pero, al mismo tiempo que deseaba una música exótica, la desdeñaba por su “*falta de categoría universal*”. La solución a este dilema no era otro que encontrar la posibilidad de conciliar la esencia de lo nacional (concentrada en el canto popular) con una estética de vanguardia: universalidad por partida doble, ya que la *autenticidad* de lo popular conducía también a la *universalidad*.

El antirromanticismo, la defensa de una vanguardia elitista y el rechazo del casticismo (en su acepción más estrecha, por imperativos regeneracionistas) definen a Salazar como la figura más señera que actuó de guía para los músicos de la Generación de la República. Adolfo Salazar (n. 1890), siete años más joven que Ortega y Gasset, pertenece a una nueva generación de críticos musicales que, junto a José Subirá o Juan José Mantecón, empiezan a despuntar a partir de 1915. Puede considerarse a Salazar como el equivalente espiritual de denominada *Generación del 14*, erudita, europeísta, científica, racionalista y republicana. Además, su cosmopolitismo y su voluntad de universalismo le emparentan claramente con Ortega y Gasset.

La oposición de Ortega al nacionalismo político reaccionario podría parangonarse con la oposición de Salazar al nacionalismo musical “conservador”. Del mismo modo que Ortega distinguía entre *nacionalismo* (para señalar al nacionalismo político xenófobo, exclusivista y desintegrador) y *principio nacionalizador* (orientado a la solidaridad intraestatal y profundamente europeo), Salazar hablaba de *nacionalismo reaccionario* y *nacionalismo de las esencias*. La desconfianza de Ortega en los nacionalismos periféricos (basados en la idea de nación cultural) y el deseo de un nacionalismo *panespañol* de signo liberal (basado en la idea de nación política), se pueden comparar con el modo en que Salazar desau-

⁸² Adolfo Salazar, “La música en España”. *Revista Musical Hispano-Americana*, nº 17-18-19, julio-septiembre, 1915.

⁸³ César M. Arconada, *En torno a Debussy*. Madrid: Espasa-Calpe, 1926; p. 110-111.

⁸⁴ Véase Ramón Barce, prólogo a la edición española de H. Strobel, *Claude Debussy*. Madrid: Rialp, 1966.

torizaba la validez de la propuesta estética de los regionalismos y la viabilidad de un nacionalismo musical *español* que mirase hacia Europa.

Hasta 1920 la "españolización" del impresionismo fue, de hecho, una posibilidad fructífera. Sin embargo, en los años veinte, tras el conocimiento de la obra de Stravinsky, Bartok y Los Seis, la vanguardia estaba en otra parte; al mismo tiempo, la fragancia pintoresca que despedía el "impresionismo folklorizante" se revelaba cada vez más incómodamente. La sagacidad de Salazar le hizo darse cuenta de que, en aquellos momentos, era muy difícil conciliar el *modernismo* artístico con la expresión de una identidad musical *nacional*. La solución la proporcionó el neoclasicismo ibérico de Falla y su nacionalismo "de las esencias". En el *Retablo de Maese Pedro* (1920) se verificaría la ansiada "concentración de las esencias clásico-nacionales", a través de un considerable grado de perfeccionamiento de la *transustanciación* y una vuelta a la tradición musical española. Con el "nacionalismo de las esencias", se superaba definitivamente el "nacionalismo de las apariencias", siendo una de sus obras cumbres el *Concierto para clavicémbalo* de Falla.

Salazar señaló a Falla como el responsable del salto cualitativo del "nacionalismo de color" al nacionalismo "de las esencias", gracias a la reducción del canto popular a sus núcleos vitales, a su capacidad de evocación y a la liberalización de los formularios. También señaló a Ernesto Halffter como el sucesor de Falla⁸⁵. Esto relegaba a Turina a una posición incómoda al no abrazar el neoclasicismo. También Arconada señalaba que la pura música "ha de laborarse en el taller de los ritmos de la ciudad", apuntaba a Falla y a Esplá como "los dos términos ejecutorios de la finalidad de nuestra música contemporánea" y a Salazar como "el tercer término axiomático de nuestra música moderna", negando las "realizaciones" de Turina, cuya música consideraba "insulsa" y "pobre"⁸⁶. Turina se defendió en *El Debate*, secundado por Rotllán, por Carlos Bosch en *El Imparcial* y por Julio Gómez en *El*

Liberal.

Aunque la vanguardia terminó imponiéndose gracias a los músicos de la Generación de la República (recuérdese que, en 1925, la *Sinfonietta* de Ernesto Halffter ganó el Premio Nacional de Música), tanto el impresionismo como el neoclasicismo llevaban implícito no sólo una carga considerable de anti-romanticismo en términos sintácticos, sino —como había apuntado Ortega— la creencia de que la música ya no tenía la función *esencial* que le había otorgado el siglo romántico: la de ser *esencialmente* la expresión de una idea, un mensaje emotivo e incluso del *ser nacional* de un pueblo. El impresionismo aspiraba a crear una impresión sonora, y el neoclasicismo a construir un objeto sonoro levantado sobre una estructura formal autónoma, de índole estrictamente musical.

El anti-romanticismo de la vanguardia española, apoyado por críticos como Juan José Mantecón, Miltide Muñoz y Salazar, fue expresado explícitamente en el Manifiesto del Grupo de Madrid, de 1930, redactado por Pittaluga, de inspiración orteguiana: "Hacer música, este es el único propósito, y hacerla, sobre todo, antes que nada, por gusto, por recreo, por diversión, por deporte. (...) Musicalidad pura, sin literatura, sin filosofía, sin golpes de destino, sin física, sin metafísica"⁸⁷. El neoclasicismo parecía ofertar, además, otras ventajas: el empleo metafórico de los elementos dieciochescos, la construcción de una forma "neutra" reinterpretando la esencia del documento popular y el histórico desde una postura "aséptica" (origen del neoscarlattismo y neocasticismo, expresado en sonatas, sinfonietas, zarzuelas goyescas, ballets y lieder sobre textos del Siglo de Oro), la libertad de estilo, la economía de medios, la austeridad, la nueva objetividad anti-romántica; todo ello, en fin, posibilitaba la fusión de la "verdad artística" con la "verdad nacional". No es una casualidad el hecho de que se viese el nacionalismo de las esencias de Falla como una progresiva "castellanización" de su estilo, en palabras de Julián Bautista, a través de un neoclasicismo más enju-

⁸⁵ Significativo aunque breve fue su artículo "Espagne. La Jeune musique: Falla et Halffter". *La Revue Musicale*, n° 11, 1-X-1924.

⁸⁶ César M. Arconada, "Ensayo sobre la música en España" (Proa, Buenos Aires, 1925). En *La Música en la Generación del 27*; pp. 239-241.

⁸⁷ "Música moderna y jóvenes músicos españoles". *Gaceta Literaria*, 15-XII-1930. En *La Música en la Generación del 27*; pp. 222-223.

to, más áspero, más castizo en el sentido unamuniano del término: otro reencuentro con el espíritu del 98.

En este contexto, el canto popular se convertía, en palabras de Rodolfo Halffter en “un ente abstracto cuya riqueza armónico–melódica–rítmica suministraba la materia prima para elaborar algunas de nuestras composiciones en las que debía cumplirse nuestra más apremiante exigencia: estructurar una obra–objeto de acuerdo con un plan formal muy estricto”⁸⁸. La pregunta es: ¿dejaba la música pura espacio a la expresión de la nacionalidad?, ¿es posible la expresión nacional en términos de pura objetividad?, ¿puede el canto popular ser un ente “totalmente abstracto” en el marco de la casuística nacionalista, o es un nivel primario de caracterización nacional dotado de un significado ideal esencial?, ¿es una obra musical únicamente un “objeto sonoro” o un mundo dotado de una significación que trasciende su propia forma?. Estos interrogantes demuestran que era muy difícil conciliar las aspiraciones de la vanguardia con la poética nacionalista. Ya he señalado en otro artículo que quizá estamos legitimados a plantearnos si realmente era posible conciliar la casuística del nacionalismo con la modernidad de la vanguardia⁸⁹.

Los músicos de la Generación de la República se apresuraron a matizar que su aproximación al canto popular no era de índole sentimental sino intelectual, ajena al colorismo convencional, o bien irónica, es decir, ajena a lo que Rodolfo Halffter denominaba “degeneración del casticismo”. De nuevo un intelectual, Fernando Vela, en su ensayo *El arte al cubo*, escrito con motivo del estreno de la *Sinfonietta* de Ernesto Halffter, pone las cosas en su sitio. Vela afirmaba que algunos críticos verían en la *Sinfonietta* de Halffter una vuelta a la tradición y a la forma–objeto, pero se trataba de una “vuelta singular”. El argumento de Vela se expresa muy bien en la frase: “Si se vuelve a la for-

ma es porque para haber deformación tiene que haber forma”⁹⁰. Valdría decir que el nacionalismo de las esencias necesita del nacionalismo de las apariencias para reafirmarse. En este contexto, se tomaba del espíritu del 98 lo que aquel más había venerado –el canto popular– para deformarlo, triturarlo o abstraerlo, extrayendo de él algo que pretendía ser novedoso: una atmósfera (a través del impresionismo folklorizante), o bien la quintaesencia una vez convertido en ente abstracto (a través del neoclasicismo ibérico).

6. El caso catalán: algunas apreciaciones

En el área catalana las cosas eran algo distintas. Emilio Casares afirma que la diferencia más evidente que separa al grupo madrileño del catalán es la fidelidad de este último a la poética nacionalista, superada por los madrileños mucho antes⁹¹. Tal vez porque en Cataluña la dualidad nacionalismo–europeísmo o nacionalismo–modernismo no resultaba tan complicada, quizá porque Cataluña ha sido una de las regiones españolas más abiertas a Europa y más pronta en aceptar las novedades estéticas venidas de fuera: esa es, de hecho, una de sus señas de identidad. Manuel Valls ha señalado que en Cataluña la absorción de las novedades musicales venidas de Europa no se consideró algo antagónico a la afirmación de *catalanidad* musical, sino todo lo contrario, siempre y cuando se verificase una separación o eliminación del lastre ideológico extranjero o ajeno al temperamento catalán⁹².

El regionalismo musical catalán (expresado el elemento popular a través del floralismo, los orfeones y el desarrollo de la cançó catalana), pronto fue superado por el modernismo. El wagnerismo fue asimilado, como el arte de d'Indy o el de Cesar Franck, al naciente catalanismo político–burgués. Culturalmente se verificó una identificación perfecta con la burguesía catalana, lográndose

⁸⁸ Véase Rodolfo Halffter, “Manuel de Falla y los compositores del Grupo de Madrid de la Generación del 27”. En *La música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca*. Madrid: INAEM, 1986; pp. 38-42.

⁸⁹ Véase Celsa Alonso, “Nazionalismo spagnolo e avanguardia: la pre-sunta praticabilità dell'Impressionismo”. *Musica/Realtà*, 44, Agosto, 1994; pp. 81-107.

⁹⁰ Fernando Vela, *El arte al cubo*. En *Inventario de la Modernidad*. (Madrid, 1927). Gijón: Noega; p. 72.

⁹¹ Emilio Casares, “Baltasar Samper, entre el nacionalismo y el impresionismo”. En *La música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca*. Madrid: INAEM, 1986; pp. 139-147.

⁹² Manuel Valls, *Historia de la música contemporánea después de Falla*. Madrid: Revista de Occidente, 1962; p. 145.

obras que hicieron elevarse al *regionalismo* catalán a las altas cotas de *nacionalismo* universalista, o al menos así se creyó entonces. A su vez, el modernismo sería superado por el noucentismo. Para salir del provincialismo del movimiento claveriano y del aspecto más popularista de L'Orfeo, la denominada *generación de 1908* había aceptado rápidamente el wagnerismo. El C.I.C. aceptó el impresionismo (Mompou, Samper, Toldrá), el elemento grotesco de Cocteau y Los Seis (sobre todo con Blancafort) y, finalmente, el serialismo de Schonberg con Gerhard.

En Blancafort la referencia folklórica es menor que en los modernistas, mientras la expresión del *seny* catalán en la música de Mompou no fue reconocida de inmediato. En cuanto a Gerhard, éste realizó su propia versión de la transustanciación del folklore, en sus canciones, haciendo que la sustancia melódica del canto popular tuviese una función similar la que cumple la serie en el dodecafonismo. El populismo urbano típicamente barceloní y burgués de Toldrá, tuvo un precio: la renuncia a una mayor proyección universal. La obra de Samper, gran investigador del folklore balear, ha de comprenderse en el contexto de la *renaixença mallorquina*, y acusa una mayor influencia del nacionalismo ochocentista.

En ese momento se lograría, por fin, la adecuación del "*factor expresivo de signo racial*" a la "*forma*" o continente que sirve de vehículo. Por ello Manuel Valls entiende que lo que ha determinado los rasgos esenciales del catalanismo musical no ha sido, a la postre, la atmósfera popular, sino la reiterada tentativa de "*dar forma propia e inalienable a un pensamiento colectivo*", buscando una identificación total con la burguesía catalana, para lo cual los compositores no dudaron en utilizar cualquier estilo musical procedente de otros lugares, lo cual se asumió sin dramatismo alguno. Por ello, la música de Blancafort, Samper y muy especialmente Mompou es afrancesada, desde una perspectiva *estética*, en la misma medida en que es catalana, desde una perspectiva *expresiva*.

Parece como si en Cataluña no se hubiese llegado a producir esa suerte de contradicción que se verificó en el grupo de Madrid entre la exigencia de la modernidad y la necesidad de hacer un arte *nacional*. No obstante, reconocemos con Manuel Valls que resulta muy difícil situar conceptualmente la producción musical de Cataluña en

el encasillado del nacionalismo universalista⁹³, pues, si bien la música de Mompou, Blancafort o Gerhard resulta exportable y válida universalmente, la identificación de su música con el *seny* catalán se verifica en el *seno* de Cataluña, pero es difícilmente aprehensible fuera de allí. En cualquier caso, se trata de un acercamiento espiritual o, como diría Villar, "que tiene raíces en el sentimiento" (de catalanidad, claro está) y, como tal, destinado a ser superado, a ser acentuado.

7. Epílogo

El pensamiento de Adolfo Salazar capitalizó durante muchos años el quehacer de la musicología española en el siglo XX. Su exilio en México en 1936, la ingente cantidad de libros, ensayos y artículos que escribió, su entusiasmo y apasionamiento, su amistad con Lorca, su elitismo y su capacidad de liderazgo, así como su republicanismismo le convierten en una figura atractiva, revaluada tras las investigaciones de Emilio Casares⁹⁴. Nadie puede dudar de la monumentalidad de su figura. Sin embargo, la pretensión de reducir el *nacionalismo* a una combinación de *folklorismo* y *regeneracionismo*, exigiendo, por añadidura, una orientación estética determinada por ideales de *renovación* y *progreso*, o la creencia en que la "*autenticidad*" es una categoría *estética* equiparable a la "*objetividad*" (o a la "*deshumanización*") ha generado, cuando menos, la creencia de que el nacionalismo musical español fue un fenómeno tardío, tardío en tanto que exclusivista.

Este artículo muestra que el nacionalismo musical se confirma como una realidad multiforme, compleja y constantemente reactualizada que, en el caso español se agudiza por la situación política, la crisis social, una dialéctica de *regeneración* nacional y unas complejas relaciones interartísticas que se pueden establecer entre la música, la literatura, la pintura o la arquitectura y el *espíritu* del 98. Solo desde esta perspectiva podemos comprender las divergencias –a veces irreconciliables– suscitadas entre quienes capitalizaron el debate sobre el renacimiento musical español en términos *regeneracionistas*.

⁹³ Manuel Valls, *Historia de la música contemporánea después de Falla*; p. 135-136.

⁹⁴ Una reciente semblanza del crítico, ideólogo y compositor puede encontrarse en Emilio Casares, "Adolfo Salazar o el espíritu regeneracionista de la música española". *Cuadernos de Música y Teatro*, nº 2, 1992; pp. 87-109.