



Juan José Mantecón. Crítico y compositor de la Generación del 27

Se cumple este año el centenario del nacimiento de Juan José Mantecón (1897-1964), una de las figuras peor conocidas de la denominada Generación del 27. Su mayor fama la alcanzó como crítico musical en *La Voz*, donde tuvo ocasión de analizar y reflexionar sobre la situación española y europea de su época, en un momento de grandes cambios. Paralelamente, desarrolló una interesante carrera compositiva, con diversas obras donde intenta asimilar las diferentes novedades musicales, como el carácter humorístico del Grupo de los Seis en *Circo* y *Parada*, el neoclasicismo 'españolista' en su *Danza del atardecer* o el impresionismo en sus *Tres Nocturnos*. Tras haber apoyado los nuevos ideales republicanos, su personalidad quedó marginada después de la Guerra Civil, muriendo alejado de los círculos musicales en los que tan activamente había participado anteriormente.

Juan José Mantecón nació en Vigo en 1897, aunque muy pronto se trasladó a Madrid, desligándose de su Galicia natal, que apenas influyó en su trayectoria musical. En la capital de España, estudió Derecho en la Universidad Central y se doctoró posteriormente en Filosofía y Letras, lo que avala una sólida formación intelectual y cultural que demostró en numerosas ocasiones en su amplia actividad crítica y docente.

Se consideró siempre como un músico autodidacta, cuya formación no se fraguó en las aulas del Conservatorio, sino en la ávida lectura y estudio de tratados de armonía, contrapunto, fuga, junto con el análisis de numerosas partituras, demostrando siempre un interés hacia todos los tipos de música. Paralelamente recibió valiosos consejos estéticos de Turina y Falla, así como de orquestación de Pérez Casas. El magisterio de éstos surge desde un plano de amistad, no desde posiciones de escuela, buscando más el libre de-

This year marks the centenary of the birth of Juan José Mantecón (1897-1964), one of the least-known figures of the so-called Generación del 27. His greatest claim to fame was as music critic for La Voz, where he had the opportunity to analyse and reflect upon the state of both Spanish and European music of the time, during a period of great upheaval. He also made an interesting career for himself as a composer, creating various works in which he attempted to assimilate new musical trends, such as the humorous character of 'Les Six' in Circo and Parada, the 'typically-Spanish' neoclasicism of the Danza del atardecer, or the impressionism of his Tres Nocturnos. A supporter of the new Republican ideals, he was marginalised after the Civil War and died far removed from the musical circles he had once played such an active part in.

sarrollo personal que la conducción por determinado camino. Esta actitud resulta bastante característica de su generación, alejándole de la doctrina que impartía Conrado del Campo desde su cátedra de Composición del Conservatorio madrileño.

Su actividad le relacionó con el grupo madrileño de la denominada Generación del 27, con cuyos miembros compartió cartel en diversas ocasiones. Sin embargo, su figura ha quedado algo devaluada por la enorme importancia que tuvo Adolfo Salazar como centro catalizador e impulsor de este grupo de músicos. De esta manera, su labor crítica en *La Voz* nunca pudo alcanzar el peso del reputado musicógrafo, a pesar del indudable interés que poseen sus reflexiones como muestra de la actividad musical de su momento, que reflejan y apoyan con claridad las nuevas orientaciones de la música española durante los años veinte y treinta.

1. Actividad crítica en *La Voz*

La labor de crítica musical será desarrollada por Mantecón principalmente en el diario *La Voz*, bajo el seudónimo de Juan del Brezo, en un intento no tanto de mantener el anonimato —ya que pronto se conoció el verdadero nombre del autor en los círculos musicales madrileños— como de mostrar la imparcialidad y alejamiento de sus escritos. Dicho periódico surgía el primero de julio de 1920, bajo el título de “Diario independiente de la tarde”, como una publicación paralela al matutino y más conocido *El Sol*. Así, las actividades musicográficas de Mantecón y Salazar irán paralelas.

La Voz se plantea como un medio progresista de inclinación socialista, apareciendo desde sus primeros números entrevistas con Indalecio Prieto, artículos sobre la lucha de clases y constantes apoyos a huelgas y motines, en un momento —comienzos de los años veinte— en que se propaga por toda Europa el espíritu de la Rusia revolucionaria surgido en 1917. De esta manera, la redacción en una primera editorial proclama conscientemente la influencia de los medios de comunicación sobre la opinión pública, en un esfuerzo “por que el presente sea mejorado, reformado, trocado en agradable”¹. Entre sus objetivos figura el de conseguir —aunque sólo sea en fantasía— un Madrid cosmopolita y moderno, “rival de París, Viena, Berlín o Londres, foco de civilización, de riqueza de refinamiento, capital merecida de una España mayor”².

En el plano artístico se decantan por la modernidad, con un documentado artículo de Tomás Borrás sobre el nuevo y revolucionario teatro circular de Max Reinhardt en Berlín. En idéntica postura se presenta el comentarista de artes plásticas, que firma con el seudónimo de Juan de la Encina, quien se manifiesta en contra del modelo tradicional de crítica dirigida a adoctrinar a los artistas, en favor de otro más libre y descriptivo, capaz de asumir el arte

actual europeo que “ha ido descomponiéndose continuamente, asistiendo ahora a su máxima anarquía”³.

Juan José Mantecón presenta su primera crítica pocos días después con un balance de la temporada que acababa de finalizar, donde alaba a la Sociedad Nacional de Música por haber ofrecido al público numerosas obras nuevas y desconocidas, “despertando así una ávida curiosidad por todo lo reciente”⁴. Reflexionando sobre su labor, toma como modelo los documentados programas que confeccionaba Adolfo Salazar para los conciertos de dicha sociedad, debido a que son:

“pequeñas monografías de historia y estética musical, que cada día tienden más a prescindir de los detalles superfluos de la técnica, inútiles referencias para el no profesional y de escasa utilidad para el músico. Son lo que deben ser, no frías vivisecciones de árida rigidez didáctica, sino, por el contrario, calurosas y flexibles explicaciones, que sirven para que el ánimo del auditor profano no sufra extravío en el dedalo de conjeturas que toda música nueva suscita. Creo que, dada la falta de preparación del aficionado a música, estos comentarios son de absoluta utilidad para la clara comprensión de lo que a su juicio se propone. Advertir por dónde han de dirigirse los pasos y cuál es el terreno sobre el que se camina, es postulado de toda crítica consciente; cualquier otra divagación es superflua, y más contribuye a confundir que a orientar. Digamos, aunque sólo sea de pasada, que éste ha de ser nuestro lema en futuras críticas y al que prometemos fidelidad.”⁵

De esta manera, el crítico de música debe ser capaz de “sulfatar entre las viñas de los conciertos”⁶, seleccionando las obras buenas, ya que “no es rigor de censor lo que obliga a mostrarse a veces desdeñoso o esquivo con algunos; sino justicia que se les debe a los buenos”⁷. Esta actitud debe comprenderse en el marco concertístico madrileño de los años veinte, donde varias formaciones y asociaciones ofrecen una abundante programación, que posibilita el conocimiento de muchas de las nuevas composiciones europeas y españolas.

¹ “Notas editoriales”. *La Voz*, 1-VII-1920.

² “Notas editoriales”. *La Voz*, 1-VII-1920.

³ Juan de la Encina, “Crítica de Arte: Propósitos”. *La Voz*, 2-VII-1920.

⁴ Juan del Brezo, “La música y los músicos”. *La Voz*, 5-VII-1920.

⁵ Juan del Brezo, “La música y los músicos”. *La Voz*, 5-VII-1920.

⁶ Juan del Brezo, “La temporada musical”. *La Voz*, 9-V-1921.

⁷ Juan del Brezo, “La temporada musical. Andante con variaciones”. *La Voz*, Madrid. 23-V-1921.

La actividad era tan amplia que el propio Mantecón se queja en alguna ocasión de la imposibilidad de asistir a todos los eventos musicales, obligándole en todo momento a realizar un gran esfuerzo⁸.

Sus comentarios se apoyan en una profunda erudición, documentando sus escritos con citas extraídas de una abundante bibliografía sobre historia de la música. Así sucede con la vida de Beethoven al situar históricamente el *Egmont* que interpretaba la Orquesta Filarmónica⁹, el encuentro entre Wagner y Rossini citado de Michotte¹⁰ o el comentario de Gautier sobre la personalidad de Wagner¹¹. Además, en diversas ocasiones realiza amplios análisis sobre los que fundamenta su posición acerca de hechos musicales tan diversos como la música de Chopin —para desacreditar la interpretación del pianista Friedman¹²—, la dirección de orquesta —para alabar a Willen Mengelberg¹³— o el bel canto de la época de Rossini¹⁴. Incluso en algún momento se atreve a salir del campo musical, proponiendo utilizar un grabado de un discípulo de Durero como modelo para caracterizar al personaje Hans Sachs, debido a su proximidad cronológica con el ambiente de *Los maestros cantores*¹⁵. Nos encontramos así ante un músico que adopta una clara posición intelectual y humanística hacia el fenómeno musical, que justifica su labor como fundamental para orientar entre el confuso y variado panorama musical de los años veinte.

⁸ "Reclamo por una vez conmisericordia para esta denostada, vapuleada y desdenada profesión de crítico, inda mais, de crítico musical, no sólo sujeto este año a su máxima actividad, también a las veleidades y caprichos de unos y otros." Juan del Brezo, "Información musical: Carmen por Conchita Supervía". *La Voz*, 10-II-1928.

⁹ Juan del Brezo, "Orquesta Filarmónica. El *Egmont* de Beethoven", *La Voz*, 14-IV-1921.

¹⁰ Juan del Brezo, "*La italiana en Argel*", *La Voz*, 11-V-1928. La obra es citada con la referencia bibliográfica: C. Michotte, *Souvenirs personnels: la visite de R. Wagner a Rossini*. 1860.

¹¹ Juan del Brezo, "Recordando a una figura. Ricardo Wagner", *La Voz*, 13-II-1928.

¹² Juan del Brezo, "Friedman y su interpretación de Chopin", *La Voz*, 26-X-1920.

¹³ Juan del Brezo, "Primer concierto de Willen Mengelberg", *La Voz*, 17-V-1921.

¹⁴ Juan del Brezo, "Estreno de *La Cenicienta* de Rossini", *La Voz*, 31-I-1928.

¹⁵ Juan del Brezo, "*Los maestros cantores*", *La Voz*, 19-XII-1921.

Esta postura le lleva a censurar los planteamientos tradicionales del espectáculo musical, con especial dureza hacia el tradicionalismo de la ópera, que mantiene el planteamiento de "*la época apasionada y turbulenta en la que el divo era el objeto de atención*"¹⁶. Este hecho produce la constante repetición de un mismo repertorio, tal y como señalaba a finales de la temporada del Real de 1920, con su habitual y fino tono irónico:

"Largos años llevamos esperando que asome por esta apacible ciudad el atormentado Boris, envuelto, como Macbeth, en su capa real, tras de la que esconde el remordimiento y el miedo, o la gentil Melisenda de dorados cabellos que, más ingenua que Iseo, prende en el fuego amoroso de Gaulod, e Igor, con sus feroces guerreros ptolovesinos y más y más personajes de la moderna comedia lírica, sin que las esperanzas se cumplan, ni el insistente clamor de nuestras quejas les obligue a ser nuestros huéspedes.

Lucía sigue impertérrita doliéndose de la desventura; Margarita Gautier, como nuevo ave fénix, renaciendo de sus propias cenizas; la casta sacerdotal del viejo Egipto, sin dejarse convencer por los ruegos de Amneris, y el melifluido Cavaradossi, cantando al lucir de las estrellas cómo es muy triste morir fusilado en un amanecer de primavera. Los años parecen no cambiar la faz de las cosas, y nuestro Museo Arqueológico de música dramática, conserva incólume los fósiles de pretéritas generaciones."¹⁷

La causa final radicaba en un público nada interesado por la música, preocupándose tan sólo por el acto social que se producía en el Teatro Real, a los que dedica un ácido artículo titulado "Fauna musical: los pingüinos", muy en consonancia con la actitud política progresista del diario en que escribía:

"El poseedor de una vista normal se percatará en seguida de que a tales especies zoológicas les tiene sin cuidado la música y el arte, de que sólo el más elemental sentimiento de asociación y exhibicionismo les lanza a aquellos lugares. Por eso todas las temporadas de ópera languidecen para el verdadero amante de la música, y los empresarios no tienen la necesidad de calentar su inteligencia en busca de nuevas cosas. El pingüino no se interesa nada más que

¹⁶ Juan del Brezo, "Teatro Real. *Trovador*", *La Voz*, 29-XI-1921.

¹⁷ Juan del Brezo, "La temporada musical, III", *La Voz*, 14-VI-1921.

por sí mismo, y es incapaz de ir más allá de su blanca pchera. La ópera, mientras no se haga democrática, en un sentido amplio e inteligente; mientras no se haga para personas capaces, carecerá de valor.¹⁸

La crisis de los espectáculos operísticos —especialmente en su aspecto de creación— resultaba evidente durante las últimas temporadas del Teatro Real, lo que llevó inevitablemente al alejamiento del género de la nueva generación de músicos que comenzaba por aquellos años. La despreocupación hacia el repertorio —al centrar toda la atención en los cantantes— producía situaciones estéticamente inadmisibles, como una *Carmen* cantada por el tenor en alemán mientras los demás mezclaban el italiano con el original francés¹⁹. En una representación del *Guillermo Tell* de Rossini la obertura se desplazó al comienzo del segundo acto “siguiendo la moda de los principales teatros europeos”, lo que dio pie a que el crítico realizase una aguda reflexión:

“Y así fue, en efecto, para regocijo de los elegantes que acostumbran a ir tarde. Siguiendo este plausible propósito no veo por qué no ir haciendo retroceder los mejores trozos de las óperas hasta el último, y con él construir una especie de ramillete, ofrenda hecha a los tranquilos y sosegados ‘aficionados’, con la cual todos saldríamos ganando porque no iríamos más que al último acto, y así no cenaríamos apresurados y no iríamos al teatro con el lazo de la corbata a medio hacer.”²⁰

Idéntico planteamiento siguen sus críticas al virtuosismo falto de toda musicalidad que lucen muchos prestigiosos concertistas. La técnica “*debe ser de tal índole perfecta, que la materia, el medio por el que se hacen sensibles los conceptos elaborados en el arte, pueda desaparecer, estar oculto a nuestra percepción, para que ésta viva sólo pendiendo de lo que se trata de expresar*”²¹. En este sentido, valora positivamente la labor

de algunas figuras como los pianistas José Iturbi²² o Brailowsky²³, mostrándose implacable con aquellos otros que no buscan una musicalidad en sus interpretaciones fundamentada en un estudio profundo de la obra, que vaya más allá de la superficie de las notas. Los niños prodigios “*realizan su misión de concertistas con la dignidad y trascendencia de cualquier profesional; pero lejos de él se reintegran a su pródiga niñez, bulliciosa, saltarina, colmada de travesuras y cabriolas*”²⁴.

En el fondo el respeto al hecho musical debe conducir a que sea la propia música el eje central de cualquier tipo de concierto, por lo que no duda en criticar con su ácido humor las prácticas más habituales del concierto “burgués”, comparándolo con un triste circo:

“Comprendemos que el hombre inteligente que guste de la música huya de los conciertos, donde nada se le da para que sacie su anhelo emocional. Estos recitales, estas sesiones musicales se pueden esquematizar en un enorme y disimulado bostezo, que comienza cuando la música da principio y acaba cuando el ejecutante se retira por el foro: una y otra sesión, y todas lo mismo, concluyen por embotar la sensibilidad del aficionado a música, que termina por habituarse a encontrar en la música un bebedizo que le hace dormir, porque, seguramente, este deshidratante de la voluntad le quita hasta la capacidad del aburrimiento.

No es siquiera un gracioso juego de circo, cuyas ágiles y esbeltas piruetas pudieran regocijar nuestro ánimo, substituyéndole de momento a la pesada ley cotidiana de sus preocupaciones orgánicas, no; más bien una enharinada parodia de payasos, que hemos de oír recogidos y hasta con tristeza, por exigirlo así la ética de la melomanía. El ‘minnesinger’, el trovador de antaño, que se perdió con su laúd en el fondo de nuestro regocijo, que era un festón donosamente bordado en el extremo de nuestra dalmática de comensal, que se diluía en el fondo de la copa llena de licor, clari-

¹⁸ Juan del Brezo, “Fauna musical: los pingüinos”. *La Voz*, 5-X-1920.

¹⁹ El estropicio fue aún mayor ya que el tenor -Kirchoff- cantó la famosa romanza de la flor en francés. Juan del Brezo, “*Carmen. Rigoletto*”. *La Voz*, 7-II-1922.

²⁰ Juan del Brezo, “Teatro Real. *Guillermo Tell*”. *La Voz*, 5-XII-1921.

²¹ Juan del Brezo, “La temporada musical. Andante con variaciones”. *La Voz*, 23-V-1921.

²² De este pianista alaba “su hondo sentido de la interpretación”, apoyado en “un conocimiento sintético de la obra”, con “una comprensión estética e histórica”, que le lleva a ofrecer un Beethoven de “sentido prerromántico”, interpretación que rompía con los moldes románticos con que se veía tradicionalmente a dicho compositor. Juan del Brezo, “José Iturbi”. *La Voz*, 11-II-1922.

²³ Juan del Brezo, “La virtud de no ser virtuoso. Brailowsky”. *La Voz*, 3-III-1921.

²⁴ Juan del Brezo, “Dos clarísimas inteligencias musicales: Giocasta y Carlos Corma”. *La Voz*, 6-I-1928.

ficando el vino de nuestra alegría vital, se ha transformado en un pedante concertista de 'chaquet', que entenebrece las horas que debían ser solaces con la estulticia de un arte exangüe y desmedulado, aún cuando parezca armado con una coraza de cartón y un sable de escoba pintado."²⁵

Estéticamente, Juan José Mantecón se une a sus compañeros de generación en el rechazo radical a los ideales del romanticismo musical, especialmente hacia Wagner, considerado el máximo representante de dicho movimiento. La polémica sobre la música del alemán gozaba aún de una cierta actualidad en el Madrid de principios de los años veinte, debido fundamentalmente a las continuas representaciones de sus obras en el Teatro Real. El crítico de *La Voz* aprovechó sus escritos para desarrollar todo su ingenio atacando cada uno de los dramas wagnerianos, como en un divertido resumen del argumento de *Tannhäuser*, donde ironiza sobre el carácter burgués —y por tanto conservador— del tema central:

"El caballero Tannhäuser 'minnesinger' de la Corte de Wartburgo, en Turingia, es dueño del amor de una hacendada y hermosa doncella, Isabel; pero un día, sin duda poco antes del matrimonio, se le ocurre la calaverada de ir a correr una juerguecita en un 'cabaret' de camareras, cuya reputación deshonesto intranquiliza a los inocentes burgueses de Wartburgo, y que ostenta el desasosegante título de 'Venusberg'. Allí se entregó a los excesos voluptuosos, que nada tienen que ver con el tranquilo e indiferente amor que se fragua en el hogar; y, claro es, la novia, con sus deudos y allegados no puede consentir que el novio, en vísperas de casamiento, se entregue a tales excesos, en menoscabo de la fe jurada a la que ha de ser su tierna mujercita; pero, al fin y al cabo, la mujer, más sensible que el hombre, y fácil al perdón, sobre todo si está enamorada, intercede por él. 'En el fondo es un buen chico y está arrepentido. Si hace algún sacrificio para mostrarme que de veras me ama, aún puede arreglarse todo.' Y en efecto: el caballero, que no es un mal muchacho, promete hacer cosas tales, que el perdón ansiado puede llegar. Pero la fama de sus correrías ha llegado por doquier, y todos reprochan conducta tan censurable. ¡Engañar de ese modo a tan inocente doncella! Él, justamente desesperado por tan insistentes reproches, clama por sus días de buen humor. 'Quiero divertirme, ya que me negáis el derecho a ser una persona de vuestra catadura'.

²⁵ Juan del Brezo, "La virtud de no ser virtuoso. Brailowsky". *La Voz*, 3-III-1921.



Juan José Mantecón

Sólo la muerte, remedio universal de toda situación dramática difícil, puede redimir al caballero Tannhäuser, y, en efecto: quien mal anda, mal acaba; sus vicios acaban con él y con su novia, que de pena sucumbe."²⁶

En el fondo consideraba la polémica finalizada, señalando que "no crean que el humo que arroja Fafner por sus fauces es venenoso, sino inocente vapor de agua del que sirve para la calefacción"²⁷. No obstante, resultaba molesto tanto el exceso de programación²⁸, como la idolatría que sufría a través de las sociedades wagnerianas, que llevaba al "infantil prurito" de convertirlo casi en una religión, tal y como señalaba sarcásticamente en una aguda comparación:

"A Wagner, predicador de otra 'buena nueva', le ha acontecido lo que a los libros santos de los católicos roma-

²⁶ Juan del Brezo, "Teatro Real. *Tannhäuser*", *La Voz*, 7-II-1921.

²⁷ Juan del Brezo, "Teatro Real. *Lakmé*". *La Voz*, 14-II-1921.

²⁸ Al final de una crítica a *La Walkyria* preguntaba a los encargados del Teatro Real: "Y, ahora, señores empresarios: Este año, ¿no va a haber más que Wagner? Las tierras dedicadas a cultivo alterno rentan más." Juan del Brezo, "Teatro Real. *La Walkyria*". *La Voz*, 25-XI-1921.

nos, que no tienen versículo sin comentario, al que todo fiel wagneriano está obligado a bien saber; anatema caerá sobre él si confunde el tema de la 'espada' con el de la 'lanza', y el del 'fin de la primavera' con el del 'principio del verano'; y junto con esto todos los comentarios más o menos metafísicos de estos símbolos, intrincados y esotéricos como los del Apocalipsis."²⁹

El rechazo del romanticismo llegaba incluso hasta el propio Beethoven, ya que sus "minuciosos desarrollos" se encontraban muy alejados de la nueva sensibilidad del público, haciendo necesario en "el espectador un esfuerzo muy grande para poderse sustraer al ambiente sonoro moderno"³⁰. Lógicamente, no se libraban de sus ataques compositores posteriores, como Brahms, de quien no censuraba la falta de calidad de sus obras, sino el carácter tradicional de su estilo, tan alejado de las nuevas prácticas musicales. En un concierto donde se programó junto a Falla, aprovechó para descalificar su música, saliendo muy mal parada tras la comparación:

"Junto a estas puras delicias de aroma y color, ¿cómo habían de sonar las densas e insípidas armonías de Brahms? Músico insensible para lo que hoy exigimos a la música, manufactor al por mayor de sinfonías y conciertos, sin riesgos de aquellas quebraduras a que lo sutil puede conducir. Música de monotonía burguesa, confortable como buen sillón de peluche, sólido en la confección, que amodorra la fantasía y la invita al más convincente y tranquilo sueño."³¹

Los músicos del posromanticismo reciben un tratamiento aún más duro. Censura el empeño de su amigo Lassalle por interpretar las sinfonías de Mahler, indicando que la primera está llena de "las más chabacanas ideas y los más pobres elementos"³², mientras que las composiciones de Richard Strauss son tachadas de "monótonas y pesadas". El nuevo estilo, que había terminado con todos estos devaneos románticos, había

partido de Debussy, tal como sugiere Mantecón en una sugestiva comparación de ambos músicos:

"¿Cómo establecer un punto de parangón entre ésta —Till Eulenspiegel de Strauss— y la deliciosa musicalidad de la *Petite suite* de Debussy? Alma de músico la de éste, poesía de las infinitas bellezas de sus agrupaciones sonoras; a pesar del cuidado de las estrictamente necesarias para expresar sus estados de alma: media página cuando no es necesaria una entera; sus *Preludios* son clara prueba de ello. Lo contrario son las virtudes de Strauss: inútil prolijidad, obscuridad en su complicado contrapunto, penoso esfuerzo que se trasluce en sus orquestas megalómanas; escribir música para hacer unas horas de contrapunto; pobres ideas disfrazadas con traje de cartón pintado."³³

A pesar de que el impresionismo parecía un lenguaje plenamente aceptado en la música de los años veinte, el crítico recoge en *La Voz* algunas interpretaciones polémicas de Debussy, como *El mar e Iberia* en un concierto de la Filarmónica, obras protestadas ruidosamente por el público. Mantecón aprovechó el rechazo para criticar la escasa sensibilidad de los aficionados, realizando un profundo análisis del estilo del músico francés y aclarando la posición del arte de Debussy, donde descubre su afinidad con este tipo de música:

"Muchas veces hemos dicho que Debussy no es un fotógrafo que se complace en calcar los perfiles; el asunto no es más que un fondo, en torno del cual se agrupan en deliciosas irisaciones todos los colores de la gama orquestal; y esto es lo que nos sorprende: que la gente, si no gusta del conjunto porque no halla argumento que comentar, no sea capaz de saborear este o aquel momento de exquisita sonoridad, único y jamás oído.

Cualquier otra orquestación anterior a Debussy, la más perfecta, parece hecha con receta; se puede estudiar en los tratados; esta orquestación es la que no se aprende en ninguna parte, la que un genio crea a costa de sus propias sustancias espirituales. Lo que se rechaza no son los nuevos procedimientos técnicos. Ya no hay nadie que se asuste de una sucesión de segundas menores o de novenas; son los nuevos planes lo que vive por debajo de la técnica; la teoría, la nueva orientación estética, la que no se admite."³⁴

²⁹ Juan del Brezo, "Teatro Real. *Tristán e Iseo*". *La Voz*, 27-I-1921.

³⁰ Juan del Brezo, "Último concierto de la Orquesta Sinfónica". *La Voz*, 22-IV-1921.

³¹ Juan del Brezo, "El cuarto concierto vocal e instrumental". *La Voz*, 10-I-1924.

³² Juan del Brezo, "La Primera sinfonía". *La Voz*, 19-XII-1921.

³³ Juan del Brezo, "Orquesta Filarmónica". *La Voz*, 28-I-1922.

³⁴ Juan del Brezo, "Claudio Debussy y su *Iberia*". Concierto con la Orquesta Filarmónica. *La Voz*, 25-I-1921.

En otro artículo señala que el precedente del movimiento impresionista está en el Grupo de los Cinco. Estos compositores rusos habían conseguido una profunda renovación de todos los parámetros musicales, asumiendo una "nueva modalidad lírica", "armonía no escolástica" o una orquestación donde cada instrumento adquiere "autonomía sonora"; en definitiva, "se desfilosofa la música y vuelve por sus fueros sonoros"³⁵. Este nacionalismo renovador se opone al tratamiento superficial del folklore del primer nacionalismo de compositores como Dvorak o Smetana³⁶.

Otras novedades son igualmente bien recibidas por Mantecón, como las *Danzas rumanas* de Bartok, de las que resalta los atrevimientos rítmicos y armónicos dentro de una visión muy pura del folklore, ya que "son casi una transcripción folklórica, sin paráfrasis ni comentarios, que en su apariencia simplista e inocentona guardan, aparte del valor intrínseco del canto popular, la inteligente y nunca trivial armonización de su autor"³⁷.

El crítico de *La Voz* se manifiesta muy receptivo a todo tipo de novedades. Así, sobre *Las tres piezas para clarinete solo* de Stravinsky, destaca la importancia de rescatar el humor en la música³⁸. De Malipiero resalta el "fino y agudo ingenio" de su *Oriente imaginario*³⁹. Sobre algunas de las derivaciones futuristas —como *La fundición de acero* de Mossolof o *Pacific* de Honneger— desarrolla una razonada teoría sobre el poder imitativo de la música, concluyendo que "es inevitable que al hacer el traslado sufra el objeto las necesarias acomodaciones, y sin poderlo evitar, aquí y acullá surge la metáfora musical"⁴⁰. Incluso, ya en los años treinta, aparecen los primeros comentarios ante

las obras de la Escuela de Viena, donde presenta un fino análisis de Anton Webern, donde muestra su moderna sensibilidad:

"Acoge el de Webern una música de verdadera significación nihilista (nihilismo formal), atenta a un predicado sensorialista, en la que la novedad sonora, el mero juego de nuevos e inéditos timbres del cuarteto se licúa en pianísimos incoercibles. Es una ultramúsica que rehuye todo bulto y corporeidad, que vive sólo de luces sonoras, frías, pero claras, y de tal modo traslúcidas, de tal calidad oníricas, que aletean ingravidas allá en un posible plano astral."⁴¹

Uno de los temas más polémicos de estos años es el del Neoclasicismo. En algunas de sus críticas había señalado que las obras de Mozart o Bach eran "grandes y equilibradas", destacando su oposición a la constante búsqueda romántica de las emociones, en favor del "predominio del elemento sonoro"⁴². Este principio era el que iba a justificar la vuelta a estos modelos durante los años veinte. Así, destaca de un cuarteto Hindemith su "recio cuerpo musical" lleno de "invenciones armónicas y contrapuntísticas" dentro de una modernidad, que relaciona erróneamente con Schönberg⁴³. Sin embargo, denuncia los peligros de llevar demasiado lejos estos procedimientos, que pueden producir meros calcos sin interés, tal como le reprocha a Prokofiev por su *Sinfonía clásica*:

"Los muertos no se resucitan; no hay adrenalina que valga cuando los huesos han pagado el tributo de 'Pulvis eris...'. Por medio del velador, lo que más se consigue es traer ante la imaginación acalorada, reconstruir la silueta evanescente de la forma que nos dan los retratos y los archivos; pero sentarlos al festín de nuestra mesa vital, para que gocen y vivan de nuestros manjares, es vana quimera: un pelele con maquinaria de relojería no es un ser vivo. La obra de Prokofiev, músico habilísimo, se parece a una sinfonía clásica como los propileos o monumentos helénicos, pongo por caso, con que el buen Rey Luis de Baviera quiso

³⁵ Juan del Brezo, "Concierto de la Orquesta Filarmónica". *La Voz*, 31-I-1921.

³⁶ Juan del Brezo, "Tercer concierto de la Orquesta Filarmónica. Óscar Esplá, Dvorak, Rossini". *La Voz*, 7-XI-1921.

³⁷ Juan del Brezo, "Concierto de la Orquesta Sinfónica". *La Voz*, 12-I-1928.

³⁸ Juan del Brezo, "Piezas de Strawinsky para clarinete". *La Voz*, 19-IV-1921.

³⁹ Juan del Brezo, "Concierto de la Orquesta Filarmónica". *La Voz*, 18-II-1922.

⁴⁰ Juan del Brezo, "Concierto de la Sinfónica". *La Voz*, 8-IV-1931.

⁴¹ Juan del Brezo, "El Cuarteto Pro Arte". *La Voz*, 3-V-1933.

⁴² Juan del Brezo, "Concierto de la Orquesta Filarmónica. Bordas y Sedano". *La Voz*, 26-II-1921.

⁴³ El error se debe al intento de forzar una teoría sobre la importancia de la posición estética sobre la técnica, comparando los cuartetos interpretados de Anton Webern y Hindemith. Juan del Brezo, "El Cuarteto Pro Arte". *La Voz*, 3-V-1933.

evocar en Munich la época de Pericles: enhiestas y acartonadas columnatas dóricas, jónicas o corintias, que sostienen frontones en los que el más diestro Torwaldsen no consiguió más que llenar de finos monigotes pseudohelénicos.⁴⁴

Los principales compositores modernos —como Debussy, Stravinsky o Bartok— son plenamente aceptados en el repertorio de nuestras orquestas durante los años veinte, pese a las reticencias surgidas en algunos sectores del público. Mantecón apoya con sus críticas esta nueva música, sin necesidad de decantarse por ninguna de las tendencias que representaban: impresionismo, neoclasicismo o el nuevo tratamiento del sustrato folclórico. Lo realmente importante era el carácter moderno e innovador de esta música, que rompía con el tradicionalismo en que había desembocado el romanticismo decimonónico. De esta manera, en una información sobre un concierto del Cuarteto Roth reivindicaba que los nuevos compositores se equiparasen con los más clásicos:

“Ya a nadie puede sorprender ver a los dioses mayores convivir en un mismo programa con mortales, los que aún no han roto su envoltura carnal, y cuya proximidad, no ha mucho, trascendía a sacrilegio: Bartok junto a Mozart y Schubert, Stravinsky y Cassella camaradas con Beethoven; pues a Debussy, aunque para conciencias cicateras no pueda participar en la misma mesa del ágape olímpico, suele concedérsele que, por lo menos, ya ronda las puertas de inmortal mansión.”⁴⁵

Su posición ante la música española es similar a la mantenida respecto a la europea. Por una parte, rechaza con benevolencia la ingenuidad de los compositores del siglo XIX. La música de zarzuela resultaba inapropiada para las salas de conciertos, debido a su escasa consistencia musical, aprovechando para censurar a las orquestas madrileñas cada vez que programaban algún preludeo o intermedio. En este sentido, señalaba sobre una popular obra de Giménez interpretada en un concierto de la Filarmónica:

⁴⁴ Juan del Brezo, “La Orquesta Sinfónica: *Sinfonía clásica* de Prokofiev”. *La Voz*, 26-I-1928.

⁴⁵ Juan del Brezo, “El Cuarteto Roth en la Sociedad Filarmónica”. *La Voz*, 2-III-1928.

“El buen intento del maestro Jiménez en *La Torre del Oro* fue cariñosamente acogido. Pero no basta este zurcido de temas andaluces, demasiado movidos, más apropiados para el intermedio de una zarzuela de ‘rompe y rasga’ que para las exigencias sinfónicas de un concierto.”⁴⁶

En el fondo del problema estaba el empleo ingenuo del material folklórico, en un intento de realismo, donde lo único que interesaba era “*despertar la vanidad y admiración de barrio de cualquier Curro o maño, y no elaborar esencias líricas*”⁴⁷. A pesar de que las prácticas musicales de los zarzuelistas del XIX se encontraban muy alejadas de la nueva sensibilidad moderna, en sus escritos de *La Voz* no niega la calidad musical de sus principales músicos —especialmente Bretón⁴⁸ y Chapí⁴⁹—, llegando a justificar su actitud como fruto de su época. De esta manera, demostrando su sentido de la perspectiva histórica en la música, señala que el empeño de Bretón y Chapí por la ópera nacional era similar al de otros compositores de aquella época como Smetana, Wagner o Berlioz. Fue el ambiente en el que vivieron el que les obligó a seguir un camino considerado como no adecuado:

“A la intuición de aquellos músicos: Barbieri, Bretón, Chapí, Giménez, Chueca y aún Caballero, intuición a veces casi genial, no les faltó otra cosa que un poco más de oficio y un interés más directo, aun mejor diríamos una sensibilidad más afinada en las disciplinas men-

⁴⁶ Juan del Brezo, “La Filarmónica”. *La Voz*, 22-X-1921.

⁴⁷ Juan del Brezo, “La *Rapsodia* de Ravel, Orquesta Filarmónica”. *La Voz*, 23-XII-1927.

⁴⁸ En el artículo aparecido tras su fallecimiento, Mantecón realizó una documentada reflexión sobre la trayectoria del maestro salmantino, no dudando en reprocharle su equivocado empeño en favor de la ópera nacional, a pesar de ser un artículo necrológico. Sin embargo, reconoce alguna de sus virtudes: “*Bretón dotó a la música del teatro español de entonces de una orquesta más rica y de armonía más compleja, de ideas más depuradas*”. Juan del Brezo, “Fallecimiento de D. Tomás Bretón”. *La Voz*, 3-XII-1923.

⁴⁹ Sobre el compositor alicantino repite los tópicos de otros musicógrafos de su generación: “*su musa juguetona, a ratos frívola y burlona, aventase mejor con otro género, éste ya más castizo y tradicional, en el que dejó verdaderas obras maestras, a cuyo agrado y vivacidad han sido pocos los que han podido resistirse; me refiero a la zarzuela*”. Juan del Brezo, “Ruperto Chapí, la ópera nacional y la zarzuela”. *La Voz*, 20-VI-1921.

tales, para que hubieran realizado una obra de trascendencia y no ocasional, y, por tanto, de una vida efímera y circunscrita a las necesidades del momento."⁵⁰

Mantecón alaba a lo largo de sus críticas en *La Voz* la importancia de la misión que estaban realizando las distintas formaciones musicales españolas. Así, son numerosas las ocasiones en que elogia la programación de las orquestas Filarmónica y Sinfónica de Madrid —junto con la más efímera Orquesta del Palacio de la Música dirigida por Lasalle—, ya que ofrecían la oportunidad de conocer muchas obras nuevas, dentro de unos conciertos muy equilibrados. En este sentido, reflexiona sobre la labor del empresario, que debe ser concebida más en términos de cultura que de espectáculo, dentro de una visión muy avanzada de la importancia cultural del fenómeno musical, muy en consonancia con las ideas de sus compañeros de generación:

"La misión del empresario no es, en el espectáculo, la de un mero intermediario, el señor del dinero; es mucho más activa e importante, con no serla aquella poco; debe percatarse de que a él le cumple lo que pudiéramos llamar la confección del espectáculo, lo externo, si se quiere, la forma, no pequeño problema, ya que no hay espectáculo capaz sin público."⁵¹

Otras muchas agrupaciones reciben felicitaciones desde *La Voz*, como la Orquesta de Cámara Ángel Grande, ya que "*una orquesta de pequeñas proporciones, cuidadosamente trabajada y llena de noble y desinteresado impulso, puede ser un vehículo utilísimo para la vida y cultura musical*"⁵², en una idea muy parecida a la que había llevado a Falla a fundar la Orquesta Bética. Igualmente sucede con los conjuntos de cámara, dentro de los que destaca el Quinteto Hispania. Para Mantecón el cuarteto debía ocupar un lugar fundamental entre las actividades musicales, ya que ofrecía el estado más puro de ésta, siendo "la

verdadera piedra de toque para el que cree que la música es algo más que mero pasatiempo"⁵³.

En sus críticas dedica especial atención a los numerosos estrenos de autores españoles que se realizan durante aquellos años en que se consolida la creación sinfónica de nuestro país, gracias al impulso de formaciones como la Filarmónica de Pérez Casas y la Sinfónica de Fernández Arbós. A aquellas figuras, que no ofrecen en sus obras una aportación excesivamente original, les dedica amigables palabras, dentro de una benévola condescendencia que destaca el esfuerzo y valor del creador en el fenómeno musical. De esta manera, califica los *Arrabales castellanos* de Jesús Aroca como una obra "*simpática, de buen color orquestal*"⁵⁴, la *Melodía religiosa sobre un tema vasco* de Vicente Arregui como "*ingenua y bondadosa*"⁵⁵, mientras que sobre el *Triptico* del violinista Telmo Vela señala que posee "*un españolismo sin rebozos, de sonoridades llenas y melodías bien cantables, en la que no se excluyen ciertas costumbres del modernismo francés en boga*"⁵⁶.

La mayor parte de las nuevas composiciones se van a juzgar en torno a los tres ejes estéticos del momento: lo español, lo francés y lo alemán, señalando el diferente peso de cada una de estas tendencias en cada obra. En algunas ocasiones esta visión le lleva a complejas divagaciones que conducen a una vía confusa, como al valorar el estilo de Óscar Esplá:

"No se puede decir que Esplá sea por su técnica y temperamento un allegado a la escuela francesa, tampoco a la

⁵³ Juan del Brezo, "Un concierto muy interesante del Cuarteto belga Zimmer". *La Voz*, 7-II-1928.

⁵⁴ Juan del Brezo, "Orquesta Filarmónica". *La Voz*, 21-II-1921.

⁵⁵ Juan del Brezo, "Concierto de la Orquesta Filarmónica". *La Voz*, 17-XI-1923. Acerca de las denominadas músicas regionales, Juan José Mantecón mostraba su entusiasmo a raíz de una serie de conciertos de autores catalanes y vascos realizados en 1928 en el Palacio de la Música: "*Sería de un positivo valor e interés que lo mismo que Cataluña y Vasconia fueran concurriendo todas las regiones españolas capaces de ello a esta suerte de certamen lírico nacional, y que la música realizara la política de íntima fusión y penetración que otras actividades, por nuestra desgracia, lo hacen tan parva y esporádicamente. Aprendamos, por intermedio de sus mejores músicos, a cantar con todas y cada una de las porciones de la patria; amémoslas, conociéndolas en lo que tengan de más alto y significativo...*" Juan del Brezo, "Vasconia en el Palacio de la Música". *La Voz*, 30-I-1928.

⁵⁶ Juan del Brezo, "Primer concierto del Quinteto Hispania en la sala Aeolian". *La Voz*, 15-I-1924.

⁵⁰ Juan del Brezo, "Un homenaje al maestro Bretón". *La Voz*, 26-XII-1927.

⁵¹ Juan del Brezo, "Concierto de la Sociedad Cultural de Música". *La Voz*, 2-XI-1923.

⁵² Juan del Brezo, "Presentación de la Orquesta Ángel Grande". *La Voz*, 29-XI-1932.

alemana, bien que la preferencia por determinadas sonoridades orquestales, el compacto tejido armónico, le acerquen coincidentalmente a ésta más que a aquella, al menos en apariencia; empero, no sería muy disparatado pensar que en el resultado de una inteligente fusión de entre ambas puede hallar un eco y explicación el sentido lírico de Esplá.⁵⁷

De cualquier forma la balanza debe inclinarse más hacia lo francés, ya que lo alemán sigue siendo sinónimo de romántico, y por lo tanto contrario a la sensibilidad moderna, tal como hemos visto anteriormente. Incluso aunque los rasgos estilísticos “germánicos” se oculten con otros más actuales, constituye una clara muestra de desorientación estética, tal y como le reprocha a Conrado del Campo, tras el estreno de *Kasida*:

“Creíamos que este infatigable músico había encontrado el módulo que le convenía; pero *Kasida* nos desorientó con esa fluctuación de lo típico de la escuela alemana a lo que es peculiar de otras modernas escuelas que nada tienen que ver con las tendencias wagnerianas [...] se ve bien claramente que éste no es su modo de pensar y que no obedece a una convicción sincera, a una verdadera necesidad.”⁵⁸

La figura que se considera fundamental en la música española de aquel momento es, sin lugar a dudas, Manuel de Falla. Mantecón muestra hacia el compositor gaditano idéntica admiración que los componentes de su generación. Su genialidad constituye un caso aparte dentro del panorama musical español, como lo refleja cada vez que escribe sobre él con apasionadas palabras:

“Son muy viejas nuestras preferencias por Manuel de Falla, y nunca le hemos disputado uno de los primeros puestos en nuestra música. Es, sin duda el compositor que ha asimilado nuestro ambiente musical del modo más pleno y poético; en nadie viven como en él, con más claridad y perfume, los giros y ritmos típicos de la tierra hispana, depurados, tamizados a través de su espíritu agudo y bien dotado. [...] Los elementos que toma del folklore se clarifican y

ennoblecen en sus manos sin perder el recuerdo poético y añorante de donde vienen [...] Podrá ser su música todo lo local y concreta que se quiera; ello, en vez de restarle méritos, bien al contrario, se los presta valiosos, ya que el tópico universalista del arte ha quedado ya trasnochado; ahora le pedimos que concrete y nos emocione con muy peculiares y determinadas emociones. Su jardín es tan pequeño como bien perfumado y dispuesto; jardín para gozar de las más concentradas esencias de la música, y así han llegado a los más apartados rincones del mundo sin perder nada de su fragancia, sin que las desvirtúen las confeccionadas en los mejores laboratorios líricos.”⁵⁹

Hay que reconocer la influencia de Falla sobre la generación inmediatamente posterior, a pesar de que el alejamiento de nuestro gran músico de los ambientes madrileños⁶⁰ le colocaba aparentemente al margen de la evolución musical de los años veinte. Su magisterio pesará fuertemente sobre figuras como Ernesto Halffter⁶¹, e incluso sobre el propio Mantecón. De esta manera, su obra tendrá un enorme peso sobre los nuevos estilos con base en lo español —no sólo andaluz como en *El amor brujo*, sino también castellano como en el *Retablo*— o en el neoescarlatisimo del *Concierto*, constituyendo modelos decisivos para los nuevos compositores. Sin embargo, su verdadero influjo estará en su actitud hacia la música; un acercamiento desde una perspectiva muy moderna —similar a la de Debussy—, que busca como principio liberar al arte de los sonidos de todas las ataduras academicistas en que había derivado el romanticismo decimonónico, que habían impedido su total desarrollo expresivo. Ésta será la gran herencia de Falla sobre los músicos de la denominada Generación del 27.

Como resultaba lógico, Mantecón apoya desde sus críticas de *La Voz* las principales creaciones de sus compañeros de generación, aunque siempre sin

⁵⁷ Juan del Brezo, “Festival Óscar Esplá en el Palacio de la Música”. *La Voz*, 5-III-1928.

⁵⁸ Juan del Brezo, “Conrado del Campo y José Iturbi”. *La Voz*, 11-II-1922.

⁵⁹ Juan del Brezo, “El maestro Arbós en el Real”. *La Voz*, 10-I-1924.

⁶⁰ En una entrevista realizada por Mantecón tras el regreso de Falla de París en 1920, el compositor gaditano muestra sus deseos de huir del ruidoso ambiente madrileño, refugiándose en Granada. Juan del Brezo, “Lo que dice Falla a su regreso de París”. *La Voz*, 12-VII-1920.

⁶¹ Emilio Casares, “Manuel de Falla y los músicos de la Generación del 27”, en *Manuel de Falla tra la Spagna e l'Europa*. Florencia: L. Olschki, 1989.

llegar al impulso que ejercía Adolfo Salazar desde *El Sol*. A éste le llama cariñosamente "querido e infatigable compañero", resaltando la "fina sensibilidad" de sus canciones que "huyen de lo trivial y manido para elevarse por cima de lo cotidiano y burgués"⁶². Con motivo del estreno de su fantasía para cuarteto *Rubaiyat* de inspiración oriental, ofrecido por el Quinteto Hispania en la Sala Aeolian, realiza un profundo análisis donde destaca la novedad de los distintos rasgos estilísticos de la obra, con una lucidez que refleja sus amplios conocimientos musicales:

"...se consigue con giros melódicos de aceptada conveniencia, por ritmos complejos que se apartan de la cuadrada periodicidad que enseñan los manuales, pero seguros y bien característicos; por inusitadas agrupaciones sonoras, nunca más plenamente justificadas; por finas armonías, que, a pesar de lo nuevas e insospechadas, podrían buscarse para ellas explicaciones que no alarmasen el cerrazón mental de cualquier arcaico severo pedagogo. ¿Y la forma? ¡Ah terrible campo de batalla! Si las nuevas ideas han creado un nuevo tipo de armonía, de color orquestal que se pusiera a su servicio, ¿cómo no habían de engendrar un distinto y útil molde donde guarecerse?"⁶³

El impulso más fuerte del nuevo grupo de compositores va a surgir de la prolífica labor de juventud de Ernesto Halffter. Mantecón no duda en elogiar sus obras, calificando su famosa *Sinfonietta* como "la obra más rotunda y perfecta de su autor"⁶⁴. Destaca tanto su moderna sensibilidad como su espontaneidad juvenil, que confiere una gran capacidad renovadora a sus creaciones musicales. Su empleo de las formas clásicas no deja de ser secundario en su estilo, donde lo importante es la propia materia sonora, dentro de un concepto progresista del neoclasicismo. Así, sobre su *Sonatina* escribe en *La Voz*:

"...prorrumpimos en loores a esta música inspirada, de fragancia juvenil, sabrosa y bien condimentada, que consti-



Juan José Mantecón junto con Ernesto Halffter y Adolfo Salazar

tuye un deleite profundo. Primavera de sonidos, de ritmos graciosos y flexibles, de timbres instrumentales en melodías de jugosa invención, música sin rigideces ni corsé, que debe la redondez de sus formas y la turgencia de las carnes a la fibra y el músculo elastizados al sol de un temperamento finamente musical."⁶⁵

Su hermano mayor —Rodolfo Halffter— encontró un eco posterior en los escritos de Mantecón, ya que "trabaja despacito, pero cuidadosamente y poniendo todos los tildes y puntitos que necesita la música"⁶⁶. Indica el carácter "miniaturista" del estilo de su *Suite*, inspirado en los "secretos e innovaciones" de Schönberg⁶⁷, así como la proximidad con el Falla más avanzado en su "scarlatiana" *Obertura concertante* "más clara y amablemente melódica"⁶⁸. Su tratamiento de los elementos nacionales, en una línea de diluido

⁶² Juan del Brezo, "Noticias musicales: Aga Lahowska y Pura Lago". *La Voz*, 10-II-1922. Estas palabras se refieren a *Las rosas de Saadj*, uno de los lieds de Salazar interpretados en dicho concierto.

⁶³ Juan del Brezo, "Segundo concierto del Quinteto Hispania en la Sala Aeolian". *La Voz*, 17-I-1924.

⁶⁴ Juan del Brezo, "Un recital en honor de Ernesto Halffter". *La Voz*, 13-II-1928.

⁶⁵ Juan del Brezo, "Concierto de la Orquesta Filarmónica en el Teatro de la Zarzuela". *La Voz*, 7-III-1928.

⁶⁶ Juan del Brezo, "Obertura Concertante de Rodolfo Halffter". *La Voz*, 25-I-1933.

⁶⁷ Juan del Brezo, "Suite de R. Halffter". *La Voz*, 21-III-1928.

⁶⁸ Juan del Brezo, "Obertura Concertante de Rodolfo Halffter". *La Voz*, 25-I-1933.

nacionalismo progresista, es descrito con un sugestivo tono metafórico, acerca del *Divertimento* para cuarteto de cuerdas, en un brillante pasaje donde une expresividad literaria y agudeza analítica con una fuerza inusual en la crítica musical:

“Se percibe que Halffter ha sentido la íntima alegría en hacer pasar cual centellas —¿preferís sonrisas?— aquel tema de pasodoble, aquel otro de sevillana, etc., sobre las ascuas y alfileres de mordacidad disonante. ¿Vamos a ver qué les pasa a estos personajillos en cuanto se les saque del gastado lecho armónico en el que han vivido en charangas y zarzuelas? Y para que adquieran un carácter tráfugo y asustadizo que quieren lucir al sentirse retenidos por la cabeza o la cola de la cadencia, se hacen vidriosos; pero como no pueden incomodarse, porque se hallan sobre un auténtico soporte musical, devienen felices y divertidos para el espectador.”⁶⁹

Idénticos apoyos reciben los estrenos de los restantes miembros del grupo madrileño de su generación, siempre en función del personal estilo de cada uno de ellos, en especial Salvador Bacarisse y Julián Bautista, ya que las principales creaciones —siempre muy escasas— de Fernando Remacha y Gustavo Pittaluga son algo posteriores, mientras que la obra de Rosa García Ascot pasó bastante desapercibida. El grupo catalán era desconocido en los ambientes musicales madrileños, ya que las dos principales orquestas apenas programaban sus composiciones en la capital de España. De cualquier forma, Mantecón a través de sus críticas en *La Voz* elogió la búsqueda musical que plantea la nueva generación, sin necesidad de decantarse por ninguno de los estilos empleados, ya que lo fundamental era el carácter de libertad que planteaban en consonancia con sus colegas europeos.

2. Su obra musical

La labor compositiva de Juan José Mantecón no fue muy extensa, compatibilizándola con su amplia

⁶⁹ Juan del Brezo, “La nueva música española. El cuarteto Rafael”. *La Voz*, 29-IV-1931.

trayectoria crítica y pedagógica. Sin embargo, no se debe a un problema de falta de tiempo para la composición, sino de un diferente planteamiento ante el hecho creador en la música. Como sucede con otros muchos compositores de su época —no sólo españoles— la concepción del fenómeno musical como un acto cultural, y, por lo tanto, intelectual, le aleja de la visión del artesano creador, dispersando más su labor en este campo, lo que le permitió desarrollar otros aspectos distintos. En este sentido, el paralelismo con Adolfo Salazar —el otro gran crítico de su generación— es evidente.

Por otra parte, el oscuro paradero de su biblioteca, así como la no excesiva difusión de sus composiciones, plantean numerosas lagunas a la hora de abordar el estudio de su labor en este campo. En diversos programas y libros se citan una serie de obras, cuyas partituras no hemos podido localizar, mientras que de otras apenas ha quedado la referencia hemerográfica. Entre sus obras conservadas podemos observar un cierto eclecticismo que le lleva a probar diferentes tendencias como el impresionismo en sus *Nocturnos*, el neoclasicismo en su *Sonatina*, el tono irónicamente ligero del Grupo de los Seis en *Parada* o *Circo*, o un nacionalismo avanzado en la *Danza del atardecer*, dentro de un esfuerzo por asimilar las corrientes europeas más progresistas del momento.

Una de sus composiciones más interesantes es su tríptico para piano titulado *Circo*, formado por tres piezas, que fueron publicadas por la editorial Música Española con unas colorísticas portadas de Daniel, que reflejan su carácter divertido. La primera se titula *Serenata del grillo*, indicándose debajo “Rapsodia española”. En ella, utiliza diversos diseños “españoles” —uno que reproduce el descenso de una cadencia frígida, otro floreo con un adorno en tresillos y uno final sobre notas repetidas— tratados de forma entrecortada, con continuas interrupciones. La obra está presidida por una tendencia atonal, careciendo su estructura armónica de cualquier funcionalidad jerárquica. Predominan las disonancias, no sólo de segundas, sino de varios sonidos consecutivos, lo que le da un fuerte toque picante a la partitura. Además, algunas indicaciones nos delatan las intencio-

nes humorísticas, como en los últimos compases donde se señala "con ganas de terminar". El tratamiento de los temas nos recuerda al Falla de la *Fantasia Bética*, aunque aquí el carácter trascendente del gaditano se ha transformado en una parodia de la música española.

La segunda pieza es un *Adagio*, titulado *El oso triste*. En ésta se busca la ingenuidad pianística de Satie, mediante sencillos ostinatos en el acompañamiento —señalado inicialmente como "pesado, monótono y bien marcado"— y desconcertantes deslizamientos modales. El tema principal produce un logrado efecto politonal. En contraste se ofrecen elementos cómicos, como un diseño circular sobre el que el oso "baila la mona" y otro pasaje "pesado y lento". La última es un *Escherzo*, sobre el que se desarrolla *El vals de los mosquitos*. El vuelo de los insectos se representa con un trémolo contra unas notas picadas, que contrasta con el carácter "gracioso y movido" del vals. Al igual que en las demás piezas, huye de cualquier referencia a una armonía triádica, en favor de unas disonancias de tendencia atonal. De nuevo, se potencian los elementos graciosos, mediante continuas paradas y arranques bruscos que reflejan el loco vuelo de los mosquitos.

Circo constituye uno de los escasos intentos de los músicos de la Generación del 27 por introducir en nuestro país el tono humorístico y ligero del Grupo de los Seis, donde lógicamente son inevitables las referencias irónicas al españolismo como en *La serenata del grillo*. En alguna de sus críticas reivindicó el humor en la música, como un factor renovador que rompía con el pesado legado del romanticismo, tal y como señala acerca de una obra de Stravinsky:

"El siglo pasado desterró el buen humor de la música (también de las otras artes), y la generación presente vive el 'malheur', ya recocado, del romanticismo. Por eso, cuando los jóvenes y sanos de espíritu no pudieron resistir el impulso vital de la carcajada, profundamente sana y moral, que lavaba el espíritu de 'masoquismos' pútridos, horrorizaron y asustaron a los que vivían en perpetuo ayuno de alegría.

Las tres piezas para clarinete solo, de Strawinsky, pertenecen a esta clase de arte, que nos compensan la molestia del cotidiano vivir, que nos llenan de alegría y que provo-

can inteligente contento. Unas melodías perfectas, claras, asequibles para todos los libres de prejuicios, para los que han depurado su espíritu con las luchas frías y tonificantes del arte moderno, ajeno a sensibilidades de manicura y a los baños templados con agua de melisas."⁷⁰

En una línea similar se plantea *Parada*, estrenada por la Orquesta Filarmónica en abril de 1928, bajo la dirección de Pérez Casas. El propio autor definía al día siguiente sus intenciones que justificaban los medios empleados, en un comentario aparecido en *La Voz*:

"Sólo quiero decir, que en la obra, de reducidas dimensiones, se persigue con gesto humorístico, ironizado, quizá mejor, el escorzo de una marcha de soldados, cuyo nombre 'Parada' mantiene ya viva la paradoja: Marcha parada. Se prescindió deliberadamente de los instrumentos más expresivos de la orquesta, violines, para refugiarse en los tonos fríos y desapasionados de la percusión y los instrumentos de viento; todos ellos usados en parvas proporciones, sólo dos tiempos, dos fagots, clarinetes, flautas, en igual proporción, y un trombón solo."⁷¹

Mantecón intentó mantener su anonimato señalando que no opinaba sobre el estreno, debido al "parentesco" que le unía con el autor, aunque su compañero en *El Sol*, Adolfo Salazar, desveló que se trataba de Juan del Brezo de *La Voz*. El conocido crítico alabó la composición en parecidos términos como "*un cuadrito rebosante de fino sentido humorístico, de intenciones burlescas muy bien logradas, de un concepto del arte en escala menor y en donde a la vuelta de una apariencia despreocupada se descubren atisbos y agudezas que no suelen ser pasto general de nuestra grey musical*", indicando además las claras relaciones de la obra con el mundo francés de Satie:

"El título mismo que Mantecón ha puesto a su obrita indica el deseo de que se conozca el credo en que comulga, ya que la *Parade* de Satie fue uno de los proyectiles de los jóvenes petardistas de posguerra. La *Parada* española tiene una significación distinta en lo que se refiere al alcance del vocablo, y el título español no quiere decir, por lo tanto, lo

⁷⁰ Juan del Brezo, "Piezas de Strawinsky para clarinete". *La Voz*, 19-IV-1921.

⁷¹ Juan del Brezo, "La Orquesta Filarmónica". *La Voz*, 4-IV-1928.

mismo que el francés; pero sí una especie de indicación de la genealogía del compositor. Por lo demás, si una obra de arte es una especie de autobiografía, la *Parada* de Mantecón es una especie de autocaricatura.⁷²

Estas dos obras situaban a Juan José Mantecón en la línea más vanguardista de los músicos de su generación. Resulta sorprendente la rapidez con que se conocían y asimilaban las tendencias europeas del momento, especialmente las que surgían en el ambiente parisino. En este sentido, la relación de esta obra con *Parade* de Satie, estrenada por los Ballets Russes en 1917, conocida no sólo por el propio autor sino también por el crítico Adolfo Salazar, constituye una clara muestra del carácter abierto y renovador de la Generación del 27 desde sus inicios.

En un planteamiento diferente se presenta la *Danza del atardecer*, que parece corresponder con la que Sopena denomina *Canción de la tarde*, datada en 1930. La partitura está destinada a una formación más clásica, huyendo de los experimentos de *Parada*. En ella se busca un sentimiento “español”, dentro de un tratamiento moderno, basado en múltiples elementos dispersos, heredado del Falla de *El amor brujo* y *El sombrero de tres picos*. Los temas carecen de cualquier tipo de regularidad, poseyendo un sabor modal. Otros diseños se plantean como simples floreos en torno a una nota, que buscan idénticas sonoridades. Armónicamente se huye del atonalismo anterior, buscando apoyos diversos (en La m y Mi M) empleando incluso cadencias andaluzas, que se combinan con usos más impresionistas, como tríadas paralelas o acordes de quintas superpuestas como al comienzo. Los elementos rítmicos se presentan de forma igualmente aislada, como pequeñas células no desarrolladas. Los recursos orquestales son empleados con gran virtuosismo, destacando las grandes exigencias a los violines, buscando diferentes efectos: arpeggios *sull ponticello*, acompañamientos rítmicos *collegno*, un *pizzicato* donde se indica “casi guitarra”, largos armónicos que dan un cierto colorido a la orquestación o arrastres en *dolcissimo*.

⁷² Adolfo Salazar, “*Parada* de Mantecón”. *El Sol*, 3-IV-1928.

Todos estos recursos se ofrecen dentro de un concepto formal muy libre, donde predomina la yuxtaposición a la manera de Stravinsky o Falla, en quienes directamente se inspira. Se trata de un concepto moderno de forma, tal y como indicaba el propio Mantecón en la crítica de *Rubaiyat* de Adolfo Salazar:

“La forma ni se ha ensanchado ni se ha encogido; la nueva técnica la empuja y le ha hecho perder aquella aparente redondez a que se nos había acostumbrado; la ha llenado de múltiples aristas de insospechadas curvas. El problema del equilibrio rítmico y de la oposición y contraste consubstancial con toda clase de música se mantiene incólume, pero se llega a él por distintos medios.”⁷³

Esta obra fue ofrecida en un concierto que suponía la presentación en Barcelona del grupo de Madrid de la Generación del 27, organizado por la Asociación de Música de Cámara, a cargo de la Orquesta Clásica en febrero de 1931. En el programa de dicho evento, Juan José Mantecón, firmando con su seudónimo habitual Juan del Brezo, exponía las intenciones que unían a estos ocho compositores —Julián Bautista, Rodolfo y Ernesto Halffter, Fernando Remacha, Gustavo Pittaluga, Rosita García Ascot, Salvador Bacarisse y el propio crítico— mostrando la debilidad de sus nexos de unión:

“El vínculo que liga a los ocho compositores [...] es únicamente el amor al arte de los sonidos; la necesidad de dar forma lírica a sus emociones y conceptos. En puridad de verdad no puede decirse que la misma estética o la misma técnica conforme y anime sus producciones. Han preferido mantener incólume, en lo posible, la individualidad, con sus vicios y virtudes, que someterlas a la estricta regla de una especie de cenobio que, si acaso diera al grupo más cohesión, restaría lo que es característico de la obra de arte: personalidad, autonomía, perfil propio. Pero como el perfil de las cosas vive en función del distorsión del paisaje que lo rodea, es fatal que el producto de estos ocho músicos mantenga, aunque remota, una comunidad espiritual y de factura, que los aproxime, evitando entre ellos un manifiesto antagonismo o explícita enemistad.”⁷⁴

⁷³ Juan del Brezo, “Segundo concierto del Quinteto Hispania en la Sala Aeolian”. *La Voz*, 17-1-1924.

⁷⁴ Juan del Brezo, Asociación de Música de Cámara de Barcelona. Programa del concierto celebrado en el Palau de la Música Catalana el 11 de febrero de 1931.

Sus tres *Nocturnos*, a pesar de que el título puede sugerir un acercamiento al estilo impresionista, se encuentran más cercanos al neoclasicismo de corte español, que cultivó su generación durante la década de los treinta. En ellos intenta evocar diferentes estilos "históricos", siempre dentro de un tratamiento muy libre. La obra está concebida para una formación orquestal de cámara, con maderas a pares, dos trompas, arpa y celesta, y la intervención de los timbales en el último nocturno.

El primero —titulado *Madrigal*— toma como base dicho género renacentista, por lo que se articula en diferentes secciones contrastantes. La melodía inicial —que se reexpone al final— posee una estructura modal, cuyo tratamiento armónico consigue evocar sonoridades arcaicas. Destaca la delicadeza de la orquestación, especialmente por el empleo de las arpas y la celesta. El segundo se denomina *XVIII*, indicando al comienzo "movimiento de pavana lento", aunque tan sólo conserva el tempo de dicha danza. Su elegante tema principal —sobre un ritmo ternario—, se armoniza tonalmente, dentro de una vuelta a estructuras melódicas claras, aunque siempre sin perder la sonoridad moderna producida por el continuo uso de disonancias. Se realizan diferentes variaciones, y pasajes contrastantes —en tempo y ritmo— con temas señalados como graciosos, aunque sin perder la elegancia dieciochesca del nocturno. El último lleva el título de *Luna pálida*, consistiendo en un movimiento lento de carácter estático, con constantes ostinatos en el bajo, sobre los que se escuchan temas modales, en una línea similar a los anteriores nocturnos.

En noviembre de 1932 la Orquesta de Cámara de Ángel Grande estrenó en el Teatro Español una *Sonatina para orquesta de cámara* de Juan José Mantecón, que no hemos localizado. En el artículo de *La Voz* el propio autor la calificaba como "obra modesta", a lo que añadía el redactor que "todo el buen gusto y la moderna y viva inquietud intelectual de nuestro camarada hallan expresión bellísima en esta obra"⁷⁵. La

composición se encontraría en la misma línea neoclásica de los tres *Nocturnos*.

Además de su interesante producción orquestal, cultivó en diversas ocasiones la música de cámara, en obras que permanecen en paradero desconocido, como un temprano *Quinteto* para piano y cuerda (1921), un *Trio* para arpa, flauta y piano (1930) con inevitables referencias a la sonata de Debussy, un *Cuarteto* (1931), una *Habanera* para violonchelo y piano, una *Romanza* para violín y otro *Trio* para piano, flauta y clarinete, además de *Dos Sonatinas* para piano.

Entre las obras no localizadas, Federico Sopena⁷⁶ menciona la música para el *Entremés de la rabia* (1940), *Capa de pasos, Españolada*, mientras que Salazar⁷⁷ cita dos composiciones más para orquesta, tituladas *Conseja* y *Alborada*.

Otro aspecto destacable en su producción musical son sus canciones, citadas por Antonio Fernández Cid en *Canciones de España*, donde se señalan los elementos básicos del género:

"Tres elementos pueden discriminarse en todo lo cantable: lo melogénico (propia mente musical), lo logogénico (idiomático) y lo patogénico (emotivo). La falta de cohesión de estos elementos hace peligrar lo que la estética contemporánea denomina eusinopsia y complejidad, es decir, unidad y comprensión."⁷⁸

Para estas piezas recurrió frecuentemente a textos de poetas históricos, especialmente del mundo medieval como en las dos *Canciones y decires* del Marqués de Santillana (1930), *Dos coplas de Mingo Revulgo* (1931), un *Madrigal* de Gutierre de Cetina (1942) o *Avelaneiras floridas* de Juan Zorro (1946), juglar gallego del siglo XIII. Además, utiliza poesías del Siglo de Oro en un *Romance* de Góngora (1942) y ¡Oh! *Dulces prendas* de Garcilaso (1947). Destacan igualmente sus tres canciones basadas en poemas de Antonio Machado: *Todo pasa y todo queda* (1922), *La*

⁷⁶ Federico Sopena, *Historia de la música española contemporánea*. Madrid: Ediciones Rialp, 1958.

⁷⁷ Adolfo Salazar, *La música contemporánea en España*. Oviedo: Universidad, 1982 (facsimil de la 1ª edición de 1930); p. 284.

⁷⁸ Antonio Fernández Cid, *Lieder y canciones de España*. Madrid: Editora Nacional, 1963; pp. 48-9 y 346-7.

⁷⁵ Juan del Brezo, "Presentación en el Teatro Español de la Orquesta de Cámara de Ángel Grande". *La Voz*, 29-XI-1932.

tarde está muriendo (1930) y *Anoche cuando dormía* (1940). El uso de elementos populares se realiza en *Dos canciones sobre texto popular* (1931) instrumentadas para orquesta, *Canción de cuna* (1946) y en los dos *Villancicos* (1943). Como curiosidad colabora con Rafael Rodríguez Delgado en 1944 en *Festival y Homenaje a Cuba*. En la mayoría de ellas, preside el elemento historicista, tanto castellano como gallego, dentro del estilo ecléctico habitual.

Su producción musical abarca gran variedad de géneros y estilos, que reflejan su interés por muchos y diversos aspectos musicales, donde se integran y asimilan gran variedad de elementos estilísticos, que parten de las principales corrientes europeas —impresionismo y neoclasicismo— sin renunciar a los elementos españolistas, con un tratamiento progresista del folklore, heredado directamente de Manuel de Falla.

3. Últimos años

Tras la proclamación de la República en abril de 1931, el diario *La Voz* se sumó a los nuevos ideales progresistas, no sólo en el plano político, sino también en el cultural y artístico. El crítico de artes plásticas —que firmaba como Juan de la Encina— manifestaba que surgía una “*nueva primavera española*”, ya que finalmente se podían llevar a la práctica las aspiraciones por las que llevaba luchando desde hacía quince años. Un aspecto fundamental era el apoyo oficial de la Administración, que debería impulsar el desarrollo y difusión de las actividades artísticas, con especial atención a las manifestaciones más actuales, hasta entonces relegadas por “*el snobismo y la influencia social y estatal de gentes de alto rango*”⁷⁹.

Juan José Mantecón se mostraba menos entusiasmado, limitándose a comenzar su siguiente crítica señalando “*lo candente y vital de los felices acontecimientos por los que pasó nuestra patria en estos días*”⁸⁰, continuando con modestia su labor de cronista de la ac-

tualidad musical. Sin embargo, pronto apareció firmando diversos artículos en apoyo de la nueva organización de la música, que daría lugar a la creación de la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos mediante el decreto de julio de 1931. Un par de meses antes se publicaba en *La Voz* un escrito que llevaba el sugestivo título de “*Timbre de alarma: intereses de la Música Española*”⁸¹, en el que se proponía que dos de las más significativas personalidades musicales de nuestro país —Manuel de Falla y Óscar Esplá— tuvieran cargos de responsabilidad en las nuevas organizaciones. La propuesta estaba firmada por siete de los integrantes del denominado Grupo de Madrid de la Generación del 27: Salvador Bacarisse, Gustavo Pittaluga, Fernando Remacha, Rodolfo Halffter, Julián Bautista, Rosa García Ascot y Juan José Mantecón.

En las críticas de estos años, Mantecón incluye diversos comentarios sobre las finalidades sociales de la música, como sugiere al resaltar el “*valor democrático y divulgador*” de una agrupación de pulso y púa⁸². En una línea similar, publica un artículo con una serie de propuestas para mejorar la situación económica de los músicos del Ejército, agradeciendo a la administración de la República la sensibilidad demostrada, ya que terminaba con “*el menosprecio que significaba una actividad que tiene en la historia honda y profunda significación*”⁸³. De esta manera, el crítico a través de *La Voz* mostraba un decidido apoyo a la nueva situación política.

Por estos años, inicia también su serie de críticas discográficas, tituladas “*Revista de Discos*”. En ellas repasa sin gran profundidad las novedades que le enviaban las principales casas del momento —como Regal, Odeón o *La Voz* de su amo—, intentando abarcar los numerosos discos que recibía, sin realizar ningún tipo de distinción. En una de ellas, comentando la aparición de unos discos de conversa-

⁷⁹ Juan de la Encina, “El arte y la República”. *La Voz*, 21-IV-1931.

⁸⁰ Juan del Brezo, “Información musical: Orquesta Sinfónica”. *La Voz*, 21-IV-1931.

⁸¹ VV.AA. “Timbre de alarma: intereses de la Música Española”. *La Voz*, 6-V-1931.

⁸² Juan del Brezo, “Orquesta Ibérica”. *La Voz*, 3-V-1933.

⁸³ Juan del Brezo, “La República y los músicos mayores del Ejército”. *La Voz*, 18-XI-1932.

ciones en inglés reflexionaba sobre las funciones culturales del fonógrafo, que estaba alcanzando cada vez mayor difusión:

"Ya hace tiempo que el gramófono dejó de ser un juguete para solaz de melómanos superficiales; hoy cumple no sólo una importante misión divulgadora y cultural por lo que atañe a la música; pero también es un arma poderosa para el estudio y aprendizaje de las lenguas (por el momento no es cosa de entrar en exponer sus múltiples posibilidades culturales)."⁸⁴

Sus informaciones musicales en *La Voz* finalizan con la temporada 1933-34. A lo largo de estos años podemos percibir una disminución de sus escritos publicados, así como un talante menos crítico respecto a la amplia labor desarrollada en la década anterior. Paralelamente, sus opiniones se tiñen de una cierta concepción mística, tal y como señalaba sobre un concierto para piano de Prokofiev, a quien le reprocha el "carácter circunstancial" y "efímero" de su música, dejando traslucir con sinceridad su nueva visión:

"Cada vez siento más la necesidad de una música cordial, una música que venga con garras de hierro a apoderarse de mí y a pesar mío. Sin que con esto propugnemos, como le será claro al lector culto que lea, que sólo disparando desde la posición romántica sea posible conseguirlo."⁸⁵

A finales de 1934 Juan José Mantecón es sustituido por Vicente Salas Viu y Rodolfo Halffter, siendo este último el que se encargará de la crítica musical de *La Voz* hasta la desaparición del diario durante la Guerra Civil. Desconocemos los motivos de este cambio, aunque seguramente influyó tanto el cansancio como la nueva situación personal, pero con Rodolfo Halffter apreciamos una mayor radicalización de la crítica, no sólo en el plano social sino también en el artístico. Así, defiende —en contra de las

manifestaciones anteriores de Mantecón— el carácter moderno de Brahms, pese a su romanticismo⁸⁶. Además, no duda en dirigir duras palabras acerca de algún concierto, como uno de la Orquesta Clásica, que define como "lamentable" por el programa, ya que "era más digno de una brasserie que de una Sociedad que se titula pomposamente a sí misma de cultura musical"⁸⁷.

Tras la guerra, vive en Madrid dedicado a la enseñanza, mediante clases particulares impartidas en su propio domicilio. La editorial Labor publicó un tratado titulado *Introducción al estudio de la Música*⁸⁸, que al parecer tenía en prensa desde los años treinta, donde demuestra la solidez de sus conocimientos musicales, apoyados en numerosas citas de compositores famosos. El libro se plantea de manera divulgativa, abarcando en sus diferentes capítulos los aspectos básicos de la materia: sonido, ritmo, armonía, contrapunto y fuga, orquestación y formas musicales. Destaca por la claridad conseguida en la exposición, que no impide profundizar con una amplia visión histórica, en uno de los más interesantes libros publicados en España de este género, que desgraciadamente no pasó a los Conservatorios, dado que su autor vivía al margen de los centros oficiales.

En sus últimos años continuó su modesta labor docente, alejado de los círculos artísticos madrileños. En su casa poseía una magnífica biblioteca, donde se reunían ejemplares no sólo de música sino de otros muchos temas. Censuraba a los críticos del momento, por la escasa consistencia intelectual de sus escritos, añorando la época en que fue partícipe de una de las etapas más renovadoras de la música española, que se había interrumpido bruscamente con la Guerra Civil. Al igual que sucedió con otros compañeros de su generación, su actividad compositiva se redujo drásticamente, muriendo en Madrid en 1964.

⁸⁴ Juan del Brezo, "La música en el fonógrafo. Revista de Discos". *La Voz*, 4-V-1931.

⁸⁵ Juan del Brezo, "Concierto en do de Prokofiev". *La Voz*, 11-II-1933.

⁸⁶ Rodolfo Halffter Escriche, "El Doble Concierto de Brahms". *La Voz*, 7-XI-1934.

⁸⁷ Rodolfo Halffter Escriche, "La Orquesta Clásica". *La Voz*, 3-XI-1934.

⁸⁸ Juan José Mantecón, *Introducción al estudio de la Música*. Barcelona: Editorial Labor 1942.