



Javier
Suárez-Pajares

El compositor vasco Juan Tellería y su tiempo. Reflexiones después del centenario

En 1995 se celebró, con un año de retraso, el centenario del nacimiento del compositor vasco Juan Tellería. Autor del famoso himno falangista *Cara al sol* —algo que no le benefició personal, económica, ni artísticamente—, fue a principios de este siglo una de las figuras más prometedoras de la música española contemporánea. En 1919, con sólo 24 años de edad, cautivó a Salazar con su *Andante y danza rústica*, pero su carácter temperamental, bohemio e indisciplinado, unido a la falta de recursos y la necesidad, por tanto, de ganarse la vida en el ejercicio profesional de la música determinó una dispersión en su fuerza creativa. Así, dedicó mucho tiempo a la composición de música de carácter popular y fungible con la que obtuvo éxitos tan renombrados como el pasodoble *Venta de Vargas* o el himno *Cara al sol*, que con la importancia que adquirió durante la Guerra Civil y después de ella, trasciende la categoría de lo popular para convertirse en un fenómeno social sin precedentes en la música española. Su actividad en el terreno de la música lírica es destacable, en particular su zarzuela *El joven piloto* que constituye uno de los mejores ejemplos del género lírico español en los momentos postreros de su esplendor.

¡Zegamatarrak! Poztu gaitean, bai poztu. ¿Zer dala ta? Zegama'ko erriak, seme bizkorak eman dituala len ta orañ, eziñ ukatu.

¡Zegameses! Alegrémonos, sí alegrémonos. ¿Por qué motivo? No se puede negar que el pueblo de Zegama ha dado hijos preclaros tanto en el pasado como en el presente.¹

1. Juan Tellería: un músico de actualidad

Nacido en Zegama (Guipúzcoa) el 12 de julio de

¹ ASURMENDI, José / ECHEVERRÍA, Juan. "El triunfo de Tellería". *Euskal-Erria. Revista vascongada*. nº 1189, 30-XI-1917; pp. 466-467. Comienzo de la arenga euskérica dedicada a Tellería con motivo del estreno en Madrid de *La Dama de Aitzgorri*. La arenga se difundió impresa de forma independiente y se conserva una copia de esta edición en ERESBIL (Archivo de Compositores Vascos). Agradezco a Jon Bagüés esta referencia así como la traducción de la cita.

The centenary of the birth of the Basque composer Juan Tellería was celebrated belatedly in 1995. Composer of the famous Falangist hymn Cara al sol —something which was of no aid to him personally, economically or artistically—, at the beginning of the century he was one of the most promising figures in contemporary Spanish music. In 1919, at only 24 years of age, he captivated Salazar with his Andante y danza rústica, but his temperamental, Bohemian and undisciplined character, together with his lack of resources and, consequently, his need to earn a living as a professional musician, caused him to disperse his creative forces. Thus, he dedicated lengthy periods to the composition of music of a popular and ephemeral character, obtaining such outstanding successes as the pasodoble Venta de Vargas and the hymn Cara al sol, which acquired such importance during and after the Civil War that it transcended the category of popular music and became an unprecedented social phenomenon in Spanish music. His activity in the field of lyric music is worthy of note, in particular his zarzuela El joven piloto, one of the best examples of the Spanish lyric genre in its twilight years.

1894, el compositor vasco Juan Tellería Arrizabalaga, fallecido en Madrid el 26 de febrero de 1949, vivió en sus 54 años tres guerras devastadoras, dos de rango internacional y una nacional, desde una España políticamente inestable y muy debilitada económicamente en la que se estaba produciendo, sin embargo, un extraordinario concentramiento intelectual y reflexivo que iba a cristalizar en una generación cultural compleja a menudo identificada bajo el concepto de Generación del 27 detrás del que se encuentran, no obstante, todas las múltiples facetas de un país contradictorio, reflejo crispado de una Europa que atravesaba el periodo más crítico de su existencia moderna.²

Juan Tellería es hijo de esta época y su música, el producto de su actividad profesional, denota perfectamente los condicionantes sociales y culturales del



Juan Tellerta

tiempo que le tocó vivir a la vez que llega a tener una muy destacada presencia en ese tiempo. Por ello, hemos querido enfocar este trabajo fundamentalmente desde el punto de vista del contexto histórico y de la forma en la que la música surge de un ambiente cultural determinado, luego es recibida por ese ambiente y, en ocasiones, revierte en él y llega a formar parte indisoluble de la propia cultura en la que tiene lugar. En este sentido, Tellería no sólo es el autor de música sinfónica en el mejor estilo de los compositores del 27 —cuya formación académica compartió en alguna medida—, o de música lírica destacada por la crítica de un tiempo en el que la parte más funcional de la profesión musical era la que tenía que ver con el teatro, sino que también es autor de una música tan precisamente popular como el pasodoble *Venta de Vargas* y un himno tan importante en lo que es el sustrato musical de generaciones de españoles como el *Cara al sol* de la Falange, la música quizás más cantada y más cargada de connotaciones de todo tipo de una época de la historia de España.

A nadie se le puede escapar que el hecho de ser autor de un himno como el *Cara al sol* ha tenido que actuar de forma determinante en la transmisión de la figura y la obra de Tellería.³ En general, a este respecto podríamos decir que ser autor de tal obra ha sido

más bien un factor negativo. En los tiempos de la Guerra Civil, la vinculación de Tellería con la Falange, unido al hecho de residir en Madrid, le llevó a la cárcel en donde vivió por consiguiente unas experiencias traumáticas mucho más penosas de lo que seremos capaces de describir en un artículo de esta índole; durante la posguerra, Tellería padeció con la mayor discreción diferentes tipos de celos por haber sido autor de una música que a todo el mundo le hubiera gustado que fuera anónima o fruto de algún "mártir" para así atribuirle al pueblo triunfador; esto es, su autoría, en cierto sentido, incomodaba a sectores de la estructura musical y política del país. Además de esto, la relación del franquismo con el falangismo atravesó tiempos de mucha delicadeza, lo que tampoco favoreció al autor de uno de los emblemas de la Falange.⁴ En último término, caído el régimen dictatorial del general Franco, durante la transición democrática, el *Cara al sol* volvió a ser enarbolado por sectores nostálgicos de la sociedad y, ante la delicadeza del proceso normalizador de la vida política española, ciertos símbolos, junto con todo lo que les rodeara voluntaria o involuntariamente, pasaron a recibir una fuerte consideración de indeseables y un contenido tabú en el que, el *Cara al sol*, ocupaba un puesto principal. Así las cosas, en ningún momento puede considerarse que reportara beneficio alguno para su autor quien, de no haberse convertido por circunstancias derivadas del éxito del *Cara al sol* en el autor oficioso de los himnos del Movimiento, hubiera llevado una existencia políticamente neutra ya que nunca fue dado a involucrarse demasiado con ningún tipo de ideología porque, entre otras cosas, no se lo permitiría su existencia laboralmente indisciplinada. A este respecto, lo que le ocurrió con José Antonio Primo de Rivera es que su personalidad e ideología le cautivaron, de la misma manera que personalidades e ideologías análogas estaban subyugando naciones enteras.

² Hasta el homenaje celebrado en honor a Tellería en la villa de Zegama en abril de 1996, se pensaba que su año de nacimiento era 1895, así figura en todas las noticias biográficas dedicadas a Tellería hasta el momento, y de este modo, la mayor parte de los actos conmemorativos se realizaron en 1995. Sin embargo, con motivo de la realización de una exposición en el Ilustre Ayuntamiento de Zegama preparada por el ERESBIL (Archivo de Compositores Vascos), su director José Luis Ansoarena encontró en el Archivo Municipal la partida civil de nacimiento que señala 1894 como el año de nacimiento de Juan Tellería. Agradecemos a José Luis Ansoarena su diligencia, solicitud y amabilidad en ofrecernos esta noticia tan relevante de la existencia de Tellería así como otros muchos datos fruto de su investigación que fueron presentados oportunamente en una conferencia pronunciada en la Casa de la Cultura de Zegama el 26 de abril de 1996. Agradecemos igualmente al Ilustre Ayuntamiento de Zegama su invitación para presenciar los actos de este homenaje.

³ Recientemente se ha publicado un texto que expresa con bastante claridad esta idea: AGUIRRE, Juan / ALEMÁN AMUNDARAIN, Josemari. "Juan Tellería. Quemado por el sol". En *Épicos, picaros y disonantes. Doce guipuzcoanos en la penumbra de la historia*. San Sebastián: Artes Gráficas Michelena, 1995.

⁴ En realidad, esta relación se puede estudiar como la historia de una fuerte antipatía, aunque la himnodia entraba dentro del ámbito de los gestos y las formas que tan bien guardaron y compartieron falangistas y franquistas durante medio siglo.

Incluso después de fallecido el compositor, esta obra siguió dando guerra a sus hijas en varias maneras. El día del Aberri eguna de 1972, la banda terrorista ETA, en uno de sus gestos propagandísticos destructivos, voló el monumento con el que la villa de Zegama honra la memoria de Tellería, siempre considerado allí —que se le conoce y quiere bien— como uno de sus hijos ilustres.⁵ A raíz de este sabotaje descabellado, Daniel Velázquez, con la idea de reivindicar la música del *Cara al sol* al margen de cualquier ideología política, realizó una versión pop del himno que María Arregui, viuda de Tellería, y sus hijas —no sin haber puesto los naturales reparos al principio— terminaron por autorizar. Esta versión causó tanto revuelo que la Jefatura Nacional del Movimiento secuestró el disco cuando ya se había empezado a distribuir.

Y aún hoy, parece que es necesario explicar que el *Cara al sol* es una obra efectivamente popular, pero que eso no quiere decir que no tenga dueño, porque no nació como las setas en una umbría, sino que un hombre fue capaz de crearla y por tanto, le pertenece a él y la puede dejar en herencia para que la gestionen sus deudos. Queremos hacer alusión con ello a la sentencia dictada por la jueza de primera instancia Marta Rallo que desestimó la demanda presentada por la SGAE en reclamación de los daños y perjuicios ocasionados por la incorporación no autorizada de la música de Tellería a la película *El largo invierno* de Jaime Camino. Verdaderamente, la sentencia está bastante estudiada pero, al margen de lo forzado y original de sustentarse en la supuesta finalidad educativa e informativa de una película de cine, creemos que la consideración de la propiedad intelectual está basada en el espíritu de sistemas legislativos muy diferentes al nuestro que, en ciertos sentidos, protege de forma más completa la figura del autor. Además, a pesar de tratarse de una sentencia meditada, contiene lagunas importantes en un aspecto tan importante como la cantidad de música de la canción que se re-

produce. A este respecto la jueza aventura —aunque advierte su ignorancia al respecto— que veinte segundos del *Cara al sol* es un porcentaje pequeño de la totalidad de la obra, cuando esos veinte segundos constituyen la cuarta parte de la obra en términos reales y, en términos musicales, constituyen la parte más sustancial y contienen la casi totalidad del material temático de que consta la obra. También es digna de comentario la siguiente reflexión: "...generaciones de españoles se han visto obligados a oír —quizás no a escuchar— en pie y con el brazo en alto ese canto nacional que ha pasado a formar parte así de su historia personal y de nuestra historia colectiva. Desde el punto de vista del derecho de autor sobre la obra se ha producido con ello un fenómeno de puesta a disposición de todos que debe ser tomado en consideración".⁶ Y aquí no se tiene en cuenta que el proceso por el cual una obra llega a ser popular no es nunca debido a factores internos de esa obra —a una fuerza interior inexistente— sino a factores externos entre los cuales vale tanto la imposición del Gobierno, como la de los medios de comunicación de masas u otras formas más sutiles o más naturales de aculturación con las que se crean los objetos populares. De esta manera, nosotros no vemos que haya ningún matiz diferenciador entre la canción *Ojos verdes* y el *Cara al sol* que justifique en modo alguno el diferente tratamiento con respecto a los derechos de autor que aplica la jueza Rallo.⁷

La existencia de Tellería, no obstante marcada por la composición de una obra tan destacada como el himno de Falange, contiene muchas otras facetas de interés histórico que vamos a desarrollar en los puntos siguientes y con las que pretendemos despojar al músico de esa visión plana determinada por la exagerada fama de una de sus producciones.

⁶ Sentencia de la jueza Marta Rallo, Juzgado de 1ª Instancia 21 de Barcelona, 13 de diciembre de 1995.

⁷ Dada la importancia del *Cara al sol*, que aún tiene el poder de ser noticia dentro de nuestra sociedad sobresaturada de información, este asunto que, en el fondo es bastante privado, dio lugar a un artículo de Frances Valls en *El País* que incurre en el error de utilizar una tribuna de opinión tan importante para cuestionar la manera en la que unas personas disponen libre y legítimamente de los bienes que heredaron de sus padres, y eso es intolerable y constituye un obvio abuso de poder. (véase Valls, Francesc. "El 'Cara al sol', patrimonio histórico". *El País*, 8-II-1996

⁵ El monumento, sito en la plaza de Zegama, fue inaugurado en mayo de 1957 y estaba coronado por un busto de Díaz Bueno que quedó destruido. No obstante, el escultor lo volvió a realizar y hoy obra en poder de su hija menor María Jesús Tellería Arregui.

2. Los años de formación

Juan Tellería fue el segundo de los cinco hijos hijo de un humilde organista. Huérfano a los siete años, él, sus hermanos y dos primos con los que vivían fueron recogidos por su tío Baldomero Tellería, sacerdote y músico aficionado, con quien el futuro compositor comenzó los estudios musicales. No fue sencillo el encauzamiento de Tellería en el terreno de la música ya que en Zegama y en la zona sur de la provincia de Guipúzcoa —como en la casi totalidad de la España rural de principios de siglo— no había ningún centro destacado en la enseñanza musical. A pesar de ello, según los primeros biógrafos de Tellería, además de las lecciones elementales que le daba su tío, también se le procuraron algunas clases particulares de piano ya que, en una observación que hoy día no puede menos que parecernos curiosa, "Don Baldomero no quería que aprendiese el órgano, porque le destinaba a pianista".⁸ Y es que, en efecto, en estos primeros años del s. XX el órgano había entrado en una dinámica de franca recesión y, a pesar de la importante tradición con la que contaba en el País Vasco, se hacía casi impensable realizar una carrera musical profesional en ese instrumento; sólo en un ámbito muy restringido, dentro del clero y en lugares de culto muy preeminentes, el órgano guardaba aún algún resquicio de la importancia que tuvo durante la Edad Moderna, pero se encontraba en una fuerte decadencia alimentada por el hecho de que los extraordinariamente numerosos órganos dispersos por pequeñas parroquias españolas se habían convertido definitivamente en instrumentos populares. Se cuentan, sin embargo, algunas anécdotas sobre las colaboraciones de Tellería en los servicios oficiados por su tío así como acerca de la afición del joven Tellería a colarse en las iglesias para estudiar el órgano. Una de estas anécdotas nos la transmite Ángel Sagardía en los términos siguientes: "Niño aún, tocaba el órgano en la iglesia que regentaba su tío y cierto día, en pleno ofertorio, mostrando su buen humor y des-

preocupación, en vez de tocar los salmos religiosos, ejecutó, acompañado y solemne, un conocido himno guerrero y liberal".⁹ Lo que más nos interesa de la anécdota es cómo Sagardía encubre el verdadero delito atribuido a Tellería: el himno guerrero y liberal con el que inocente, inconsciente o, en definitiva, supuestamente profanó el ofertorio no fue otro que *La Marsellesa* según se puede deducir de un artículo que se le dedicó en 1918 al joven músico en *Euskalerraren Alde* y que contiene el germen de estas anécdotas, más adelante magnificadas, reinventadas, tergiversadas e incluso censuradas por los musicógrafos de la posguerra.¹⁰

Tellería permaneció en Zegama hasta los 16 años. Entonces se estaban dando en España pasos importantes en la extensión de la educación como un elemento más del bienestar social y, para ello, instituciones como las diputaciones provinciales —órganos de vertebración política del país— empezaron a asumir competencias destacadas en la actuación sociocultural. Fue en torno a 1911 cuando la Diputación Provincial de Guipúzcoa, en la que se encontraba el ingeniero y gran filarmónico Francisco Gascue,¹¹ convocó en San Sebastián un concurso para la adjudicación de una pensión de 300 pesetas anuales; Tellería vio en esta subvención la posibilidad de conseguir los medios económicos que le permitieran salir de Zegama, concurrió al concurso, obtuvo la pensión y trasladó su residencia a la capital donostiarra. Las trescientas pesetas anuales garantizadas a Tellería por la ayuda institucional no eran caudal suficiente para evitarle tener que buscar complementos para su manutención con trabajos ocasionales como pianista en los abundantes y concurridos cafés de San Sebastián y en los cines de moda entre los que

⁹ SAGARDÍA, Ángel. *Vida y obra de cuatro músicos vascos. Ensayo crítico-histórico*. [1965]; p. 28.

¹⁰ SOLANA, E. "Músicos vascos. Juan Tellería". *Euskalerraren Alde. Revista de cultura vasca*. VIII (1918), n.º 169; pp. 22-25.

¹¹ Según Gabriel María de Laffite, Gascue "...Con Urcola, Agesta, Pagola, Soraluze, Saralegui y otros aficionados, constituyó una pequeña sociedad familiar que ejecutaba música *di camera* en diversos conciertos privados que tenían lugar en casa de Montes" (LAFITTE, Gabriel María de. *Aspaldiko Gauzak (Cosas de antaño)*. San Sebastián: Joaquín Muñoz-Baroja, 1936; p. 126).

⁸ BORRÁS, Tomás. *Juan Tellería*. Madrid: Zagor, 1962; p. 11.

destacaban el Lumière de la calle Reina Regente, el Rocamora de la calle Fuenterrabía o el Novedades en el que sabemos a ciencia cierta que Tellería tocaba como integrante de un trío en el que también figuraban Pablo Sorozábal como violinista y Santos Gandía como violonchelista.¹² Además, sabemos que durante su estancia en San Sebastián Tellería tocaba el órgano en la iglesia de los jesuitas donde también tocaba Nemesio Otaño.¹³ Tellería tocó allí algunos conciertos impresionantes según podemos ver en programas que se conservan en ERESBIL (Archivo de Compositores Vascos). Tocaba también en la misa de las 11 y lo hacía con tanto éxito que se experimentó incluso un fuerte aumento en la afluencia de feligreses a esa misa. En cualquier caso, entre unas cosas y otras, Tellería pudo costearse unos estudios oficiales de música cursados en la Academia de Música de San Sebastián con Juan Germán Cendoya (1858-?) los de solfeo, y con Beltrán Pagola (1878-1950) los de piano y composición.¹⁴ Este centro en el que Tellería completó sus primeros estudios oficiales se fundó en 1912 por fusión de la vieja Academia Municipal de Música, vinculada a la Banda Municipal, con la Academia que mantenía desde 1897 la subsección de música de la Academia de Bellas Artes de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País.¹⁵ Antecedente del actual Conservatorio Superior de Música de San Sebastián, la Academia fue desde el momento de su constitución el centro de la enseñanza musical profesional en el País Vasco.



Juan Tellería junto al flautista Tricas y Regino Sorozábal (violonchelo)

¹² SOROZÁBAL, Pablo. *Mi vida y mi obra*. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1986; p. 32. Es de notar que Sorozábal, en estas duras memorias en las que tuvo mucho cuidado en señalar quiénes fueron sus amigos y quiénes sus enemigos, siempre trata a Tellería con la mayor deferencia, llegando a nombrarle como "amigo y compañero" (p. 62) a pesar de que durante la Guerra Civil ocuparon bandos opuestos.

¹³ En el transcurso de nuestra investigación sobre la personalidad de Tellería percibimos una cierta antipatía que le tenía Otaño y que debe remontarse a esta época de juventud cuando Otaño salía malparado en la comparación con la habilidad como organista de Tellería.

¹⁴ También es posible, según algunas referencias bibliográficas, que recibiera clases de Bernardo Gabiola (1880-1944), que fue director de la Banda Municipal entre 1907 y 1912, y posteriormente, catedrático de órgano del Conservatorio de Madrid hasta su muerte. Es más probable que estas lecciones tuvieran lugar en Madrid en vez de en San Sebastián.

¹⁵ ARANA MARTIJA, José Antonio. *Música vasca*. Bilbao: Caja de Ahorros Vizcaína, 1987, 2ª edición; p.193.

A diferencia de lo que ocurría en Zegama, en los primeros años del siglo, la vida musical de San Sebastián, sustentada por su prosperidad económica debida sobre todo a un boyante sector terciario, era muy intensa. Una fuerte tradición orfeonística en plena expansión —el Orfeón Donostiarra acababa de convertirse en coro mixto en 1909— se unía a una incipiente actividad orquestal estable articulada en torno a la subsección de música de la Academia de Bellas Artes dependiente de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País y a la existencia saludable de entes gestores del ocio tan importantes

como el Gran Casino, uno de los ejes de la música donostiarra de principios de siglo. En la actividad creativa, se habían impuesto dos figuras claramente referenciales: Jesús Guridi (1886-1961) y José María Usandizaga (1887-1915) que acababan de estrenar en 1910 sendas obras claves en la historia de la ópera vasca: *Mirentxu* de Guridi y *Mendi Mendiyan* de Usandizaga. Pero no era este un ambiente polarizado y, muy al contrario, en él se integraban apretadamente otros músicos de la importancia de los entonces decanos de la música vascongada Resurrección María de Azkue (1864-1951) y Eduardo Moco-roa (1867-1959); José Antonio Donostia (1886-1956), Norberto Almandoz (1893-1970), Andrés Isasi (1890-1940), Pablo Sorozábal (1897-1988) y otros muchos que, a pesar de no residir en el País Vasco de forma continuada, formaban una comunidad musical de fuerte carácter, marginal a las disputas gremiales que asediaban Madrid, marginal también a las exacerbadas filias que determinaban la vida musical barcelonesa y abierta en una mirada que apuntaba con atención a la cercana Europa. Y lo hacía decididamente: mientras en el resto del país, el gusto por la obra de Debussy era poco menos que un esnobismo más o menos perdonable, pero en cualquier caso poco recomendable, Tellería, en San Sebastián, se formó con un gran admirador y estudioso de la obra de Debussy como era Beltrán Pagola, un personaje que, si bien no es demasiado significativo en el panorama creador vasco, sí lo es en el ámbito didáctico. Formado con Tragó y con Arín en el Conservatorio de Madrid, fue profesor de armonía y composición en la Academia de Bellas Artes —luego Academia Municipal de Música— desde 1902 y por sus aulas pasó lo más granado de la música vasca de la primera mitad del siglo: Sorozábal, Azkue, Usandizaga, Iraola, Almandoz, Cabanas, Garbizu, el propio Tellería y Francisco Escudero, entre otros.¹⁶

En enero de 1915 Tellería culmina la etapa de formación trasladándose a Madrid. Pero ya no es este el Madrid finisecular, estático y todavía romántico re-

cordado por Pío Baroja en *El árbol de la ciencia*;¹⁷ el auge económico vinculado a la Primera Guerra Mundial había determinado un fuerte crecimiento demográfico a la par que una cierta proletarización que vino a desfigurar la vieja ciudad romántica y burguesa recordada por Baroja y que, al fin y al cabo, presagiaba los conflictos sociales que se iban a convertir en la tónica de los años 20 y 30. Es en este Madrid desquiciado donde Juan Tellería completa sus estudios musicales y donde comenzará su carrera como compositor. En 1915 se acababa de incorporar al conservatorio, como profesor de armonía, Conrado del Campo con quien estudiaría Tellería —en clases particulares de composición, no como alumno oficial— así como la mayor parte de los músicos de la Generación del 27. Otro recién incorporado al conservatorio, el pianista Manuel Fernández Alberdi, será el profesor de piano de Tellería. Es este un tiempo determinante en la historia del conservatorio que, después de un periodo de crisis con una dirección inestable, vuelve al cauce bajo la efectiva dirección de Tomás Bretón entre 1913 y 1921. Pero es también un tiempo en el que la creación musical madrileña se disocia de la enseñanza oficial impartida en un conservatorio donde no se involucran Manuel de Falla ni Joaquín Turina —ambos de vuelta en Madrid tras el comienzo de la Primera Guerra Mundial— ni tampoco Óscar Esplá o Adolfo Salazar, esto es, los puntales prácticos y teóricos de la renovación musical española que se ha venido en llamar Edad de Plata de la música española.

3. Las primeras obras y su recepción crítica

No parece que Tellería llegara nunca a integrarse en el ambiente creativo del grupo de compositores de Madrid articulado en torno al crítico Salazar y con un punto de referencia situado en Falla; Tellería debía de llevar una existencia bastante ocupada ganándose la

¹⁶ ANSORENA MIRANDA, José Luis. "Pagola Goya, Beltrán". En *Diccionario enciclopédico de la música española e hispanoamericana*, en prensa.

¹⁷ BAROJA, Pío: *El árbol de la ciencia*. Madrid: Renacimiento, 1911: p. 10.

vida como músico profesional, como para poder dedicar tiempo suficiente al lujo del asociacionismo musical por el que iban los derroteros de la joven música madrileña. Da la impresión de que la existencia de los compositores del denominado Grupo de Madrid era más sencilla, más acomodada, en absoluto bohemia y, quizás por todo ello, se pueda ver en ese grupo un cierto proselitismo que no creo que se haya comentado ni valorado en las publicaciones sobre el tema.¹⁸ La pensión que le daba la Diputación de Guipúzcoa se le había acabado en 1915 y, según Sagardía, el joven compositor vasco viajó a Madrid en un vagón de tercera y con tres pesetas en el bolsillo.¹⁹ Así las cosas, Tellería tuvo que seguir trabajando en cafés y cines, ramo en el que se había especializado forzosamente, y se ayudó también dando algunas clases particulares. En esta última vertiente de su actividad profesional, se sabe que dos de sus primeras discípulas fueron unas sobrinas del ilustre Julián Gayarre.

A pesar de esta cierta desvinculación personal entre Tellería y los músicos del Grupo de Madrid, es un hecho muy significativo que las primeras obras del músico vasco se programaran en lo que han de considerarse los dos órganos básicos de la difusión de la nueva música: la Orquesta Sinfónica dirigida por Fernández Arbós y la Sociedad Nacional de Música. Y es que, uno de los elementos claves en la gestación de la Edad de Plata de la música española es la conciencia por parte de sus promotores de que no bastaría con el talento musical de buenos músicos jóvenes, ni con la necesidad o justicia subjetivas de renovar el arte musical español de forma similar a lo que estaba ocurriendo en otros ramos del arte, sino que hacía falta unir todo eso con un inteligente despliegue propagandístico y había que darle a todo ello

salida a través de unos cauces, a través de una producción controlada que hiciese a la opinión pública preocuparse de la nueva música y reeducara sus hábitos de consumo. Tanto la labor personal de Salazar en su tribuna crítica del diario *El Sol*, cuanto la de la Sociedad Nacional de Música que él mismo promovió, la Orquesta Sinfónica de Madrid, y más adelante la programación musical de Unión Radio dirigida por Salvador Bacarisse, sirvieron a estos fines de manera perfecta.

La Orquesta Sinfónica de Madrid funcionaba como una sociedad limitada en la que los socios eran los músicos y su salario estaba en función de los beneficios obtenidos por la Sociedad; no había lugar para experimentos, pero también era necesario encontrar un "espacio vital", un repertorio que le caracterizara y ése iba a ser el de músicas no tan "de repertorio" como las que interpretaba la Filarmónica, dando especial consideración a los más jóvenes valores de la creación musical contemporánea española.²⁰ Fue al final de la temporada de verano de 1917, el día 29 de septiembre, cuando la Orquesta Sinfónica, junto con la orquesta del Gran Casino de San Sebastián, bajo la dirección de Enrique Fernández Arbós, dio a conocer en el Casino donostiarra la primera obra sinfónica de Tellería: el segundo movimiento de su poema *La dama de Aitzgorri*, un homenaje a su tierra natal, a sus paisajes y costumbres. El programa de la obra, dividida en tres cuadros, estaba llamado a mover las pasiones del público vasco. En el primer cuadro, los campesinos celebran en la cumbre del monte más alto de Guipúzcoa una fiesta tradicional. Próxima a la ermita del Cristo está la Cueva de la bruja. Los campesinos ini-

¹⁸ No obstante, véase CASARES, Emilio. "Música y músicos de la Generación del 27". En CASARES, Emilio. *La música en la Generación del 27*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1986; pp. 20-34. En este artículo Casares pone de relieve la pertenencia de los músicos del 27 a una clase social con una formación cultural diferente de la de los músicos de épocas anteriores.

¹⁹ SAGARDÍA, Ángel. *Vida y obra de cuatro músicos vascos. Ensayo crítico-histórico*. s. i. [1965]; p. 28.

²⁰ En sus memorias, Arbós se refiere así a su trabajo al frente de la Orquesta Sinfónica: "Tal vez lo esencial de mi labor haya sido haber llegado a imponer a los autores españoles, pues me cabe la honra de ser el primero en haber incluido en programa muchos nombres, algunos de los cuales tienen, hoy en día, un valor universal: Granados, Albéniz, Falla, Esplá, Turina, Conrado del Campo, Ernesto Halffter, etc. Al hacerme con la orquesta, empecé una tarea ardua. Había que luchar, no únicamente con el gusto del público —que, aunque siempre intuitivo e independiente, era hartamente primitivo—, sino con la resistencia que ponían a todo lo que fuese español, tanto en cuestión de dirección como de obra" (FERNÁNDEZ ARBÓS, Enrique. Arbós. Madrid: Ediciones Cid, 1963; p. 409).

cian una plegaria a la Cruz, pero la preocupación de trasgos y brujas adultera el carácter inicial de la plegaria. Surge la fantástica Dama, la representación más alta de las brujas, que tienen su templo en la cueva de Akategui. La Dama intenta raptar a la bellísima neska Edurne para convertirla en bruja. Los campesinos huyen ante la silueta de los espíritus perversos. Ibon, joven romero, poseído de influencias superiores a las de todas las brujas, lucha con la Dama consiguiendo confundirla con la naturaleza. Orgulloso de su triunfo, Ibon inicia un himno de redención cuyas cadencias saludan las montañas y recogen los valles del País Vasco. En el segundo cuadro, los campesinos danzan en la pradera, y cuando mayor fuerza adquiere la danza, les sorprende la noche. Ibon y su redimida Edurne rememoran los diferentes acontecimientos del día.

Esta viene a ser la forma en la que los diferentes periódicos de la época nos transmiten el programa de *La dama de Aitzgorri*. Es de notar a este respecto cómo se trata de un programa pensado en términos musicales: no es una historia terminada y coherente en sí misma, sino que se trata más bien de una colección de cuadros, escenas, emociones y aspectos que tienen un inmediato correlato musical y esbozan un argumento literario cerrado aunque incompleto que no tiene más lectura que la de servir de excusa para organizar unas estructuras musicales que, al margen de la historia, pueden tener tanto o más sentido que con ella ya que los medios de representación musical que utiliza Tellería en su poema son generales, de tipo sugestivo, como la caída de la noche en el cuadro segundo, y simbólico, como la danza de este mismo cuadro o la romería del primero. Nunca utiliza Tellería procedimientos musicales de descripción directa y es muy parco con procedimientos de descripción aproximada. Así las cosas, este poema participa —ya el género lo hacía presagiar— de una clarísima estética post-Liszt, que en su día recibió diferentes interpretaciones por parte de la crítica, en su mayoría de carácter positivo.

A raíz de este estreno, *Euskal-Erria*. Revista vascongada dedicó a Juan Tellería su portada del nº 1187 correspondiente al 30 de octubre de 1917 y en una

doble página interior se insertó un artículo firmado con el pseudónimo "Puntillo" en el que se realizaban los siguientes comentarios:

"Teníamos legítimas esperanzas en el talento de este compositor vasco, más ahora, al ver sancionados (sic.) por un público tan distinguido como el que concurre a los conciertos del Gran Casino, hemos de acogerle con íntima satisfacción en esta Revista vascongada, fiel traductora de los hijos que ennoblecen a su país.

Este joven y notable músico cegamés dio a conocer al ilustre Maestro Arbós, director de la brillante orquesta que actúa durante la temporada veraniega, su poema vasco *La dama de Aitzgorri*, y a pesar de verse agobiado del enorme trabajo que pesa sobre él por la preparación de los grandes festivales, conciertos clásicos y artísticos, haciéndose cargo que la partitura de nuestro compositor Juan Tellería contenía grandes riquezas, no vaciló en darla a conocer, y en efecto, en uno de los últimos conciertos de la temporada estival, se ejecutó la predicha composición.

Del éxito inmenso que obtuvo la obra dio cuenta la prensa local, y consagró al autor los elogios más entusiastas. En efecto, el novel compositor es de los que no fracasan si persiste concienzuda y consecutivamente en el estudio, pues tiene lo que es innato: inspiración vigorosa y temperamento artístico. Su tendencia artística es de grandes vuelos, orientada a la escuela de aquel gran músico César Franck que, si en vida no se le supo premiar su talento extraordinario, en la actualidad con justicia es una gloria mundial del divino arte y en la capital de la Francia, aun cuando belga de nacimiento el inmortal autor de *Redención* y *Beatitudes* (aparte de otras grandes obras sinfónicas) se perpetúa su memoria en artístico monumento.

Felicitemos por tanto que el ya reputado artista guipuzcoano tenga esta hermosa orientación; y si en los comienzos de su carrera da muestra de su valer tan extraordinario; no só-

lo esperamos, sino que nos da derecho a exigirle (claro que si su madre provincial no le abandona como es de justicia) que una vez libre de las preocupaciones naturales con una labor cotidiana o periódica sobre el pentagrama, deposite en él el fruto de su talento y será indudablemente un hijo preclaro del solar vasco, enaltecido por la España musical y por el arte en general.

Ahora bien, nosotros convencidos del mérito extraordinario de Juan Tellería creemos que si se le otorga la beca o pensión tan acreedor por la pública sanción de su talento en su hermosa producción que tan ruidoso triunfo obtuvo en el concierto del Gran Casino, ante ese público familiarizado con las concepciones de los inmortales y que el aplauso otorgado es más de notar puesto que la mayoría la forman una colonia veraniega que cuando aplaude entusiastamente como a nuestro músico, es mucho más de estimar y agradecer que el nuestro, que apareciera como el obligado al paisano o amigo.

Nos felicitamos de que a los grandes músicos vascos Usandizaga, Guridi, P. San Sebastián, P. Otaño, P. Valdés, Azkue (D. Resurrección), Busca, Landazábal, los malogrados Juan Crisóstomo de Arriaga, considerado el Mozart español (comienzos del siglo XIX), Zubiaurre y Arín, Profesores del Conservatorio y el de reciente recordación Padre Goicoechea, unamos el nombre de Juan Tellería”.

Parece ser que Tellería consiguió —por recomendación de algunos distinguidos profesores— la ayuda económica de la Diputación Provincial de Guipúzcoa a la que se hace mención en este artículo con lo que su situación económica debió de verse, si no resuelta, sí bastante aliviada.

El día 17 de noviembre de 1917, poco después del éxito conquistado en San Sebastián, Arbós vuelve a programar — esta vez en su versión completa— *La dama de Aitzgorri* dentro de un ciclo de conciertos populares celebrados en la temporada de otoño en el Teatro Odeón de Madrid, hoy Teatro Calderón.²¹ El

éxito volvió a ser muy notable y la prensa local, así como la prensa vasca, se hizo amplio eco del suceso. El periódico vasco *Euskalerrriaren Alde* realizó una amplia reseña del acontecimiento, del mismo modo que lo hizo *Música. Album-Revista musical* en su número del 6 de diciembre y, en el diario madrileño *ABC*, aparecieron párrafos del siguiente tenor relativos a la interpretación en Madrid de *La dama de Aitzgorri*:

“...Pero espectáculo grande y conmovedor fue el triunfo de Juan Tellería, un muchacho de la montaña guipuzcoana ¡y aurrerá, Guipúzcoa, que con tu Usandizaga, tu P. A. San Sebastián y tu Tellería estás haciendo de la presente temporada tu apoteosis artística!, que ofrecía al público madrileño su primera composición orquestal: *La dama de Aitzgorri*, una leyenda campesina, en la que hay plegarias de montañeses, fantásticas apariciones de embrujado espíritu femenino y danzas plácidas de marcado sabor euskaro; todo trazado con vigorosa pero clara entonación, dando lo suyo a la melodía y a la descripción...”

Este modesto y simpático joven conmovió al auditorio con la feliz sencillez de su poema musical; le entusiasmó después con el brillante ropaje con que le vistió, y cuando, en medio de una ovación formidable, salió al proscenio, la honda emoción se revelaba en su rostro; y lloroso, aturdido, saludando al público y estrechando la mano al maestro Arbós, quería estrechársela uno a uno a todos los intérpretes de su obra. Se repitió el segundo cuadro, y de nuevo estalló, en forma de tempestad de aplausos y bravos alentadores, el homenaje de admiración y cariño que le proclama como una de las más legítimas esperanzas de la música patria”.²²

Wenceslao Fernández-Flórez, por su parte,

²¹ GÓMEZ AMAT, Carlos y TURINA LÓPEZ, Joaquín. *La Orquesta Sinfónica de Madrid. Noventa años de historia*. Madrid: Alianza Editorial, 1994; p. 71.

²² *ABC*, 18-XI-1917; pp. 16-17.

dedicó a Tellería, a raíz del estreno en Madrid de *La dama de Aitzgorri*, uno de los artículos más brillantes de los que se dedicaron a la carrera del compositor Cegamés. Fechado en Madrid el 2 de diciembre de 1917 y publicado en *El pueblo vasco* de 5 del diciembre, en el artículo de Fernández-Flórez encontramos los siguientes párrafos:

"...Todo esto viene a cuento del éxito logrado en Madrid por el músico guipuzcoano Juan Tellería, del que la Orquesta Sinfónica ha estrenado una composición titulada *La dama de Aitzgorri*. Juan Tellería ha alcanzado un franco triunfo; todos los periódicos le elogian y todos los amantes del más divino de los artes hablan de él en estos días con entusiasmo pocas veces tan sincero. Como sincero fue su triunfo, porque Tellería no es amigo de los críticos, ni buscó recomendaciones ni, aunque la idea hubiese pasado por su cerebro, sabría cómo entenderse en la labor de urdir esa red de intereses amistosos en los que muchas veces se basan las falsas reputaciones. Porque Tellería tiene un gran talento musical, pero es más tosco y rudimentario para las prácticas sociales que un montañés de Guipúzcoa.

Así, los elogios de los grandes diarios es preciso tomarlos al pie de la letra, sin ver en ellos favoritismo ni pasión.

El crítico del *ABC* dice que el éxito de Tellería fue un espectáculo grande y conmovedor y habla de las formidables ovaciones del joven músico, emocionado hasta el llanto, compareciendo ante el público que no cesaba de aplaudir.

'Pocas veces —dice *La Correspondencia de España*— habrá escuchado un autor tan entusiastas ovaciones'. Y elogia los aciertos de expresión, la admirable elección de temas, la seguridad de la técnica, la maravilla del desarrollo...

El *Heraldo* en un artículo que titula 'El sueño de un artista joven', cuenta lo que llama desposorios de Tellería con la gloria, colmándolo de merecidas alabanzas.

Y así unánimemente, todos los periódicos de la Corte, algunos de los cuales recogen, subrayándole, el triste detalle de que este mozo que tan gran talento tiene esté subencionado sólo con ¡seiscientas pesetas anuales! por la Diputación de Guipúzcoa.

Estas líneas tienden a ser una excitación para que se mejore esa pensión absurda. La provincia guipuzcoana está en el deber de hacerlo así, y seguramente lo hará y acaso ya lo halla decidido a estas fechas. Por si así no lo fuese...

Tellería ha vivido en Madrid casi milagrosamente, trabajando mucho, tocando en cines y en cafés y en iglesias. Esto se puede soportar algún tiempo. A la larga es adocenante. No hay instinto artístico que triunfe de una larga lucha con los medios materiales de vida. Concluye por prostituirse y morir. Tellería necesita tener resuelta esta grave cuestión. Las partituras son costosas, los medios de cultivar su educación artística también, porque en España no hay, como en otras partes, bibliotecas musicales que favorezcan estos estudios; es preciso incluir la asistencia a conciertos y... ¡caramba!... comer y vestir... La Diputación guipuzcoana que ya ha dado anteriores pruebas de proteger a sus artistas, está ahora en el caso de amparar a este joven que se presenta con todos los síntomas de llegar a ser el primer músico de España.

Su responsabilidad en otro caso, sería tremenda y la figura de Juan Tellería tocando el piano en un 'ciné' madrileño constituiría para sus paisanos una lamentable acusación".

A consecuencia de este éxito, el pueblo natal de Tellería publicó en su honor una arenga euskérica reproducida en la revista *Euskal-Erria* el 30 de noviembre de 1917²³ y le agasajó con un homenaje popular.²⁴

²³ ASURMENDI, José y ECHEVERRÍA, Juan. "El triunfo de Tellería". *Euskal-Erria. Revista vascongada*. n.º 1189, 30-XI-1917; pp. 466-467.

²⁴ *Euskal-Erria. Revista vascongada*. n.º 1190, 15-XII-1917; p. 512

De la segunda obra sinfónica importante de Tellería creada en esta época —que no se llegó nunca a estrenar y de la que no se conserva partitura ni esbozo alguno—, no nos queda más constancia que una noticia publicada en *Euskalerrriaren Alde* en el número 180 correspondiente a diciembre de 1918. Según esta noticia, el día 10 de diciembre de 1918, se realizó una lectura de esta obra en casa del crítico José María de Agesta con asistencia de un grupo de aficionados donostiarra. Al parecer, la Orquesta Sinfónica de Madrid se había comprometido a estrenar este nuevo poema sinfónico de Tellería titulado *Poema pasional*. Este es el informe de dicha audición realizado por Agesta y publicado en el número citado de *Euskalerrriaren Alde*:

“El tiempo primero es un *Allegro* magnífico. El autor ha querido, conforme al texto de su poema, retratar las inquietudes y las ansias del hombre que, abrumado por sus desilusiones y contratiempos de la vida, desconfía de todo cuanto le rodea. La desesperación está admirablemente descrita en este número, en el que, a pesar de conservarse en una constante tensión de sonoridades y exhuberancias armónicas, se observa en todo él un interés que no desmaya en momento alguno. Los motivos de este tiempo, tratados con plena maestría, son inspirados; las tonalidades perfectamente adecuadas; y todo ello acusa un espíritu de comprensión nada vulgar en el autor, quien merced a sus condiciones envidiables ha hecho de este número un modelo de apasionamiento y grandiosidad.

El segundo tiempo es muy bello. Se titula *Sentimientos*. Este número, aunque sin la grandiosidad del anterior, es más de público. Su melodía, altamente simpática, subyuga; es, por su claridad, como un descanso, un consuelo para el alma sufriente que ansía un bálsamo, busca un remedio a sus penas, a su dolor... Predomina en este Andante un motivo originalmente bello, armonizado conforme a las más modernas tonalidades y que va presentándose cada vez más vigoroso y amplio hasta llegar a un momento en

que, acompañado por la orquesta, escúchase la voz interior de una soprano. Es el canto de la Naturaleza que dirige al hombre para recomendarle confianza en la voluntad de Dios, quien velando por todo lo creado ha de hacer volver las cosas a su cauce normal. El efecto que, indudablemente ha de producir el escuchar esta melodía cantada por invisible voz, será bellísimo. El tiempo termina recogiendo la orquesta en un brillante *tutti* el tema de la voz de la Naturaleza para llegar a una coda original llena de sentimiento y dulzura...

El tiempo final es de grande efecto. Vibra en todo él una valentía y viveza atrayentes. Hay momentos en que, en los temas que retratan la alegría del hombre por el triunfo de la Verdad, se refleja una salvaje valentía y animación que prepara al éxito más lisonjero, constituyendo este final un digno remate a tan notable producción, que no cabe dudar ha de marcar interesante página en los anales de la vida artística de Tellería.

Esta es, a grandes rasgos trazada, la nueva obra. La impresión causada en los distinguidos músicos que la escucharon fue excelente y entusiasta, viéndose el autor precisado a repetir todo el poema en medio del entusiasmo de los oyentes”.

Según parece, Tellería no terminó la orquestación de la obra en el plazo que le puso Arbós y por eso el estreno no pudo verificarse. Ante esta explicación, puede que sea un poco aventurado exponer otras razones por las que Tellería debió perder o quizás destruir esta obra, pero hay una consideración que quiero hacer al respecto: el *Poema pasional* debía ser una obra, según la precedente descripción, similar a *La dama de Aitzgorri*. A pesar de la buena acogida que tuvo de forma unánime *La dama de Aitzgorri*, fuera de las tribunas críticas se debieron de levantar voces pidiendo a Tellería un cambio —una “modernización”— en la dirección estética de su música, hasta entonces marcada por un cierto germanismo que la moda empezaba a cuestionar y a considerar decadente. Dentro de esta moda musical anti-germana, el adalid era Adolfo Salazar —quien

más adelante veremos cómo deja bien claro que *La dama de Aitzgorri* no le gustó en absoluto— y la fuerza que estaba teniendo su opinión lanzada desde el diario "aliadófilo" *El Sol*, con la Primera Guerra Mundial recién concluida, desaconsejaba absolutamente cualquier inflexión, política, cultural, social o estética, hacia germanismos de cualquier especie. Esta puede haber sido una razón suficiente para explicar que el *Poema pasional* no se estrenara nunca y, en su lugar, debamos estudiar una obra de cámara realizada al gusto de las nuevas orientaciones que se iban imponiendo en la música europea.

Esta nueva obra a la que nos referimos es su cuarteto de cuerda titulado *Andante y Danza rústica* que estrenó el 5 de abril de 1919 en la Sociedad Nacional de Música un cuarteto integrado por los violinistas Ignacio Tomé y Julián Jiménez, el viola Arangoa y el violonchelista Aniceto Palma. Desde su constitución, la Sociedad Nacional de Música tenía un empeño muy concreto: constituir el contrapunto de las numerosas sociedades filarmónicas que, si bien eran un fuerte aliciente para los intérpretes que hallaban en ellas unas buenas y constantes fuentes de ingresos, apenas funcionaban como estímulo de la creación musical dado su empleo sistemático de las obras de más rancio repertorio.²⁵ Adolfo Salazar, figura central en la Sociedad Nacional de Música, consagró el talento musical de Tellería con las siguientes líneas que publicó en la tribuna crítica que desempeñaba en el diario *El Sol* sin perder la oportunidad para señalar lo que le pareció la anterior obra de Tellería, estrenada apenas un mes antes de que se comenzara a publicar *El Sol*:

"Juan Tellería nos interesa mucho más en su *Danza rústica* (cuarteto y piano)²⁶ que en su tan aplaudido poema *La dama de Aitzgorri*, ya porque en esta obra propuso su personalidad, tan original y de tan rica cualidad musical, a los prejuicios y pataratas de una estética caduca e insincera. Tellería es, sin duda alguna, uno de

nuestros más fuertes temperamentos musicales; pero sin su valiente naturalidad, sin la espontaneidad un poco salvaje y un mucho desordenada de sus inspiraciones, será un músico mediano y sin carácter. Esa *Danza rústica*, mezcla animadísima y abigarrada de ruso, de vasco y de tziganismo, es, en su fantasía arremolinada y caprichosa, el trozo más lleno de originalidad que haya producido nuestra última generación de músicos.

Aconsejamos a Tellería que, abandonando procedimientos y teorías que contraríen su tendencia natural, busque su expresión en el más avanzado modernismo. Atrévase él también a darle un pinchacito al dragón de la música germanizante. No le tenga miedo, porque, aunque eche mucho humo, ¡no muerde!²⁷

Quizás, lo que más sorprende en un estudio biográfico de Tellería son las dos primeras obras sinfónicas de su catálogo. Con ellas, el joven compositor vasco colmó todas las expectativas que había suscitado en su tierra natal. Obras originales, inspiradas, translucían a un músico excepcional, independiente y de grandes dotes y facilidad para la creación. La orquestación es intuitiva y a la vez efectista, aún un poco masiva, pastosa, pero con una clara tendencia al colorido preciso; el uso del cuarteto de cuerda es encomiable desde el punto de vista técnico y rico en efectos; y, sobre todo, destaca en su obra un melodismo original, fácil, desinhibido, directo, imaginativo... Tenía 22 años Tellería cuando estrenó *La dama de Aitzgorri*; a los 23 años, la simple

²⁶Esta indicación de Salazar plantea un problema bastante importante: la música de cámara que consejamos de Tellería, además de un ejercicio de oposición tardío, consiste en dos movimientos para cuarteto de cuerda sin piano: un *Andante* y una *Danza rústica* en la que no somos capaces de ver esa "...mezcla animadísima y abigarrada de ruso, de vasco y de tziganismo" de la que hablaba Salazar, aunque es quizás, junto con el *Andante*, la obra más impresionante de la producción de Tellería. Es verdaderamente lamentable, dada la reconocida habilidad de Tellería en el piano, que no conservemos la *Danza rústica* con piano y cuarteto de cuerda y que asimismo no se conserve ninguna obra para piano distinta de piezas bailables.

²⁷ SALAZAR, Adolfo. [“Crítica en el estreno de la *Danza rústica* de Tellería”]. *El Sol*, 6-IV-1919; p. 10.

²⁵ SALAZAR, Adolfo. *La música contemporánea en España*. Madrid: La Nave, 1930; pp. 304-305.

lectura de su desaparecido *Poema pasional* alimentó las esperanzas de los que querían encontrar en él un nuevo valor firme de la música contemporánea española, y a los 24 años, su *Andante y danza rústica* le grangeó los elogios esperanzados y firmes del más vanguardista de los críticos madrileños. La carrera de Tellería en esta época, partiendo de un sinfonismo post-romántico se había encauzado con toda naturalidad y sencillez hacia la creación contemporánea y apuntaba muy alto, pero esta proyección se ve trunca por un viaje que lleva a Tellería, a finales de 1919, primero a París, y más adelante —en torno a 1923—, a Alemania donde permanece hasta 1925.

Se inaugura así la etapa más oscura de la existencia del músico vasco: seis años en los que Tellería pasa de irse como una joven promesa de la música española a volver simplemente como un hombre adulto. No sabemos en qué empleó esos años ni si estudió con alguno de los maestros parisinos o alemanes que en esa época se encargaban de la formación de muchos de nuestros músicos, pero lo cierto es que no parece que Tellería empleara demasiado tiempo en la composición ya que, cuando regresa, no parece tener ninguna nueva obra con la que presentarse de nuevo a un público que ya casi le había olvidado. Otros músicos, incluso paisanos suyos como Andrés Isasi y Pablo Sorozábal, volvieron de aventuras europeas similares con las alforjas llenas de música, ideas y proyectos con los que contribuyeron de forma importante a la revitalización de la música española. Sin embargo, lo primero que parece publicar Tellería después de su viaje por Europa es una colección deailables para piano publicada en Zegama con planchas del editor barcelonés Boileau en colaboración con su tío Félix Tellería, que además era el editor. En esta colección, nuestro músico adoptó el seudónimo de John Teller necesario para imponerse en el mundo del fox en el que brillaba un nombre indiscutible: Pedro Astort, alias Clifton Worsley.

En este sentido, las pocas noticias que tenemos de su actividad en París, tratan más que nada de anécdotas de una existencia sumida en la bohemia. Algunas de estas anécdotas nos las transmitía hace

poco Juan María Peña, colaborador de *El diario vasco* en una columna publicada por él bajo el seudónimo R. M. el 5 de marzo y basada a su vez en otra noticia muy anterior (de los años 20 o 30) firmada por Gil Baré, seudónimo de Gabriel María de Lafitte, abogado y periodista que llegó a ser alcalde de San Sebastián en el año 1917. Según Lafitte, que compartió con Tellería alguna de sus andanzas parisinas, no había fiesta en la que no estuviera nuestro músico que se había convertido en algo así como el pianista de moda en los salones de la disipadísima alta sociedad parisina de los felices veinte. "*Tocaba el piano con la nariz, con los pies; tan pronto ejecutando piezas de altura, como aires japoneses. La gente se admiraba ante el genio extraordinario del vasco*".²⁸ Se cuenta que en una ocasión, fue invitado por la baronesa de Roschild a una fiesta benéfica organizada por ella, "*... La dama bailó para un fin benéfico las danzas de Albéniz, Falla, Ravel y Debussy, que apenas gustaron. Hubo una que entusiasmó a la selecta concurrencia. Fue repetida y Tellería aclamado, escuchó como autor de la misma los aplausos de los 'diletanti', vistiendo un frac que le había prestado su amigo el camarero predilecto de la Rotonde, un café de Montparnasse*".²⁹ Tomás Borrás relata un incidente en el que, después de una noche de farra en la que no faltó el apedreamiento de cristaleras, Tellería y sus contertulios fueron convidados a dormir en la comisaria.³⁰ En el diario del P. Donostia hay alguna referencia a conciertos parisinos de música de vanguardia a los que asistía de forma regular él y sus compatriotas Tellería, Sorozábal, Echebeste y Almanzoz, y Ángel Sagardía, por su parte, nos informa que Tellería, durante su estancia en París, editó algunas obras que no hemos podido localizar y siguió trabajando como pianista de cafés y cines tocando, por ejemplo, en la cadena de cines Gaumont.³¹

²⁸ Gabriel María de Lafitte, tomado de PEÑA, Juan María. "Juanito Tellería". En *El diario vasco*, 5-III-1996, p. 25.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ BORRÁS, Tomás. *Juan Tellería*. Madrid: Zagor, 1962; pp. 29-30.

³¹ SAGARDÍA, Ángel. "Un compositor donostiarra, Juan Tellería". En *Vida Vasca*, n° 34, 1957; pp.81-87. Véase también: SAGARDÍA, Ángel. *Vida y obra de cuatro músicos vascos. Ensayo crítico-histórico*. s. i. [1965]; p. 30.

4. La obras líricas anteriores a la Guerra Civil

Tellería entra en el género lírico, como tantos otros compositores residentes en Madrid afines a la creación sinfónica, de la mano de Conrado del Campo. Maestro de Tellería durante el anterior periodo de residencia madrileña del músico vasco, Conrado del Campo fue uno de los compositores españoles más influyentes de la primera mitad del siglo XX, tanto por su permanente actividad docente cuanto por su sólida labor creativa desarrollada en los géneros camerístico, sinfónico y lírico. La obra que firman en colaboración Tellería y Conrado del Campo —que constituye la presentación de Tellería en el difícil mundo de la lírica madrileña— no constituye ningún proyecto ambicioso. Bajo el título significativo de *El cabaret de la Academia*, se trata más bien de una obra de circunstancias, bastante arrevistada sobre todo por la temática de gran actualidad y por la estructura musical determinada por un libreto cuya trama es sólo una excusa para conducirnos a una serie de números bailables de moda. El libreto, de Miguel Monter y del ingeniero Domingo Goitia Ajuria, contertulio del Guría de San Sebastián que también frecuentaban Manolo Orbea, Agustín Lacart y el propio Tellería,³² trata de la incorporación de las lenguas regionales a la Real Academia de la Lengua y se titulaba "humorada lírico-bailable, en un acto y once cuadros". La música consta de trece números siendo el segundo el Charleston "Si vas alguna vez a Barcelona", el sexto un Tiritón, el séptimo un Tango milonga "Pone el tango en la farra", el octavo la canción "Cando partí d'o meu fogar" seguida de una muñeira, el noveno una sardana "Nostra dansa, la sardana", el décimo un zortzico cuyo texto está en euskera en el libreto editado por la editorial Siglo XX de Madrid ("Guré euscalerri maite"), mientras que en la partitura de la Sociedad General de Autores y Editores con la que se realizó la representación el texto está en castellano

³² AROZAMENA, Jesús María de. *San Sebastián. Biografía sentimental de una ciudad*. Madrid: Samarán Ediciones, 1963; pp. 249-250.

("Vasconia siempre alegre").³³ La serie de bailes termina con un Romance gitano (número 11) recitado sobre una música de carácter flamenco en la que la guitarra forma parte importante de la orquestación, seguido por un Danzón cubano (número 12) y, en último término, la obra concluye con un final en tiempo de pasodoble.

Esta obra, en la que además se encontró lugar para incluir un schottisch, fue estrenada en el Teatro Eslava el 17 de junio de 1927 por la compañía de la argentina Celia Gámez quien interpretó el Tango milonga poniendo la chispa picantona necesaria en el género arrevistado. Precisamente, este número cantado por la Gámez, junto con el Tiritón, fueron los que más éxito obtuvieron y ello les valió ser publicados por la Unión Musical Española en reducción para canto y piano. Como se puede apreciar, esta obra marca un giro radical en lo que había sido la carrera de Tellería antes de su viaje por Europa; una clara inflexión hacia la música comercial, un tipo de música que tiene fundamentalmente el objetivo de ser popular, porque es precisamente la popularidad lo que le da su principal valor: el comercial. A falta de una pensión institucional como había tenido en épocas anteriores, careciendo de un puesto fijo de trabajo y con los empleos ocasionales que antes solía desempeñar (pianista de café y cine) en recesión, Tellería tuvo que encontrar su sustento económico en el ejercicio como compositor de música funcional para el teatro y la sala de fiestas y este desempeño le apartó definitivamente de la composición sinfónica para la cual se tenían que tener resueltas unas necesidades que Tellería no podía resolver de otro modo que ejerciendo como compositor de música popular. Según una nota manuscrita que se encuentra en el libreto depositado en el archivo de la Sociedad General de Autores y Editores, *El cabaret de la Academia* se representó 105 noches seguidas con lo cual, en términos funcionales, se puede considerar una obra perfectamente lograda que debió de reportar unos buenos ingresos a sus autores.

³³ Esta inconsistencia entre el libreto y la partitura, bastante normal en este tipo de repertorio, también se detecta en la canción gallega y en el Danzón cubano del número 12.

Después de *El cabaret de la Academia*, volvemos a encontrarnos con tres años casi en blanco en la actividad creativa de Tellería durante los cuales sólo publica algunas canciones con acompañamiento de piano como el conocido y curioso *Trigémimo* (*Schottisch centroterápico*) que, en una versión arreglada por el Golden Appel Quartet para cuarteto de voces masculinas, se está volviendo a popularizar; el *schottisch Gutiérrez*, el fandanguillo de salón *Lo que no es mío*, el vals *Rosina* y el tango canción *Tus locuras*. Algunas de estas obras se popularizaron en la época y eso proporcionó a su autor algunos ingresos extraordinarios con los que mantenerse en la bohemia en la que se hallaba inmerso. La siguiente obra lírica de su catálogo, la zarzuela bufa *Los blasones*, estrenada en el Circo Price el 26 de diciembre de 1930, viene a representar una nueva orientación en la actividad del compositor. Fuera del mundo esencialmente comercial de la revista y del bailable de moda, Tellería intenta la aventura de crear una zarzuela de éxito. Sin embargo, no tiene la fortuna de contar con un buen libreto y, a pesar de que la crítica se dio perfecta cuenta del desequilibrio entre letra y música, la obra no representó ninguna consagración de su autor en el siempre complicado mundo de la creación lírica, sobre todo en una época en la que la diversificación de espectáculos y la progresiva educación de las audiencias había introducido nuevos elementos de competencia y exigencias nuevas en el género lírico.

La crítica de esta obra publicada en *ABC* resume con claridad lo que ocurrió la noche del estreno:

“En la exhibición que acordaron anoche hacer juntas la Literatura y la Música, el público se pronunció desde los primeros momentos en favor de la Música, y al final en contra de la Literatura. Veamos los motivos.

La literatura ocurre en Rusia antes de la guerra; en la Rusia convencional de las Zarzuelas, con señores despóticos, damiselas tiernas y criados bobalicones. En esta Rusia zarzuelera hay dos señores que se odian y cuyos hijos se aman. A la damisela no se le ha ocurrido cosa mejor para conocer al que es luego su galán que

disfrazarse de aldeana y tomar el nombre de una de sus criadas, que, por su parte, tiene amores con un criado de su novio. Ya se ve la trama con estas dos parejas, que se suplantarán en los momentos convenientes; para la emoción, con los señores, y para la risa, con los criados. Así lo ve el público y lo ve con gesto benévolo y hasta paternal. Hasta aquí todo va bien.

Pero luego empiezan a surgir incidentes inesperados. La lógica de una zarzuela tiene ciertas elasticidades, pero tiene también su índice de fractura. La literatura de anoche empezó a estirarse, a estirarse, y tanto quiso demostrar que daba de sí y podía dar, que rebasó el límite posible de la elasticidad, y el público el de su paciencia. ¡Ah, pero el público no tuvo en cuenta que en el cartel se decía *zarzuela bufa!* ¿Hasta dónde llega el índice de elasticidad de una zarzuela bufa? He aquí una obligación que indudablemente tiene olvidada el público de una noche de estreno. Y sirva a ese público de disculpa la alegación, que puede hacer, de no haber llevado muy lejos su juicio desfavorable: algo de división de opiniones, siendo los más los que aplaudían al parecer de los Sres. García Loygorri y Álvarez, autores de la literatura.

En la música tuvo el público desde el principio los brazos abiertos y una amable sonrisa acogedora. ¡Adelante, muchacho: yo te empujo!, dijo al ver aparecer en el primer número al maestro Tellería, joven él. Y desde este momento un número se repetía y otro se *tripitía*, y fueron pocos los que quedaron sin la gloria del *bis* o del *tris*, a pesar de que en ocasiones se notaba pobreza de motivos y en otras cierta machaconería, insistiendo en los más salientes, como para dejarlos bien grabados y que no se olvidasen. En los intermedios volvían a repetirse estos número, y el público los acompañaba ya, sin esfuerzo alguno, yendo por delante de los instrumentos. Triunfó la música en toda la línea, a pesar de su insistencia. Salió el maestro Tellería al final de los números principales y de todos los cuadros. Y al final de la obra hubo de dirigir frases de agrade-

cimiento a un auditorio que le seguía diciendo: ¡*Animo, muchacho, que aquí estoy yo para aplaudirte!*

La literatura y la música fueron interpretadas con gran amor e igual cantidad de suficiencia. Naturalmente, hay que destacar a los *primissimos*: la gentil señorita Laura Nieto, artista de positivo y contrastado mérito, con una voz dulcísima, que domina magistralmente, y el Sr. Romeu, que también encontró un público fervorosamente paternal. Aplausos abundantes para estas primeras figuras, y también para Pedro Barreto, por lo gracioso, y para la señorita Rosita Cadenas, que en su calidad de tiple cómica estuvo alegre y discreta. No se puede citar desfavorablemente a ninguno de los actores del reparto".³⁴

Jorge de la Cueva, en su columna crítica, fue bastante más duro con la actividad del compositor y, después de criticar con fuerza a los libretistas, escribe:

"Tampoco ha sabido situarse el maestro Tellería, ni en el ambiente ni en el libro. En Rusia y los temas principales son 'simmis' y 'foxs', tarantelas y números a estilo de revista, fuera por completo de la situación.

Da con frecuencia con el tema, pero falto de agilidad, lo repite hasta la fatiga; no está tampoco libre de influencias, algunas muy notables, y todos estos defectos producen un efecto de monotonía que aumenta por el prurito de visar números, a favor del éxito personal de los artistas".

Y, en último término, dentro de esta revista de prensa relacionada con el estreno de *Los blasones* no podemos resistir la tentación de incluir completa la perceptiva crítica que le dedicó Adolfo Salazar en su columna de *El Sol*:

"De zarzuela bufa titulan sus autores a la que anoche estrenó en Price la compañía lírica de la cual Pepe Romeu es la estrella más rutilante. La zarzuela tiene de bufa lo que todas, y de sentimental, lo que todas también. Es una zarzuela cuyo lugar de acción es la Rusia de los Zares, en la que ya se llamaba Petrogrado la capital, y en la que, aun cuando ocurre por Pascuas, éstas deben ser Pascuas floridas y no de Navidad. Nada de nieve, en efecto, sino amapolas, con su leve recuerdo de los manes de Guerrero.

Se esperaba mucho de Juan Tellería, un músico vasco, que, como todo el mundo sabe, tiene tanto talento como pereza, y ambas cosas en considerables proporciones. Esta vez, sin embargo, Tellería ha querido mostrar su conocimiento de la aguja de marear, o sea el modo de hallar éxitos fáciles sin calentarse mucho la cabeza. La música que ha escrito para *Los blasones* mezcla en feliz proporción lo viejo de su sustancia con lo nuevo de su vestido, y así todos salimos ganando: los que nos sentimos emocionados ante el recuerdo de melodías oídas no se sabe dónde, y los que nos quedamos electrizados con los ritmos de "fox", aunque suenen en el Petrogrado de los Zares. Con todo, Tellería sabe más que la mayoría de los zarzuelistas de pan llevar, y si su música no es esta vez muy original, está notablemente escrita, bien orquestada, sin latiguillos ni efectismos de relumbrón. Gustó mucho, desde luego, y espontáneamente se repitieron algunos números, y otros se cantaron tres veces, ya sin tanta espontaneidad.

El primer acto es mejor que el segundo; más fresco de música y más natural en lo elemental de sus situaciones. El segundo, en cambio, está todo él demasiado forzado y en algunas ocasiones lindero con la chocarrería. Los coros del primer acto, el dúo cómico y el de tiple y tenor en ese mismo acto, son lo mejor de la partitura con el corito de las amapolas en el primer cuadro del acto segundo, cierta especie de pasodoble, y la romanza del tenor en el último cuadro, de un corte de otro tiempo.

³⁴ "En Price: Estreno de *Los blasones* y *début* de Romeu". ABC, 27-XII-1930; p. 43.

La pareja Roméu-Laura Nieto ha sido un feliz hallazgo. La linda soprano, que el año pasado se reveló en los conciertos sinfónicos como una cantante de tan fresca y fácil voz como buen gusto, ha sido una adquisición para esta compañía y hace una 'partenaire' ideal del notable tenor. Rosita Cadenas se lució también en su papel de Sonia, y la pareja cómica, a cargo de Barreto y de Victoria Argota, tuvo la sal gorda necesaria para el gusto del auditorio.

La orquesta sonó perfectamente y estuvo bien dirigida. La puesta en escena es decorosa, pero nada más. Autores e intérpretes saludaron repetidamente desde el proscenio, y los aficionados se daban cita para la próxima obra de Tellería, en la que es de esperar que se saque la espina y haga una cosa menos premiada desde el punto de vista del éxito fácil, más digna de su estro y de su saber hacer. La actual es un buen principio para sacudirse el polvo de la pereza; pero ahora es menester que venga la que el público tiene derecho a esperar de su talento".³⁵

A pesar de las críticas poco positivas, el éxito personal de Tellería fue lo suficientemente sonoro como para que se le realizara un homenaje que se anunció en la prensa en los siguientes términos:

"El banquete con el que mañana domingo obsequiarán amigos y admiradores al maestro Tellería por el éxito de su zarzuela *Los blasones*, en el café de San Isidro, promete ser un acontecimiento, pues a cuantas personas se han adherido al acto hay que sumar las señoritas segundas tiples del circo de Price, que, después de la comida cantarán el ya popular Himno de los Estudiantes.

La Comisión organizadora ruega a cuantos piensen acudir al acto se apresuren a recoger su tarjeta, que, al precio de 12 pesetas, se expenden en el circo de Price, Unión Musical Española, Hogar Vasco, Asociación de Profesores de Or-

questa, Asociación Musical, New-Bar y Café de San Isidro".³⁶

El "Himno de los Estudiantes" al que se refiere la noticia y que iban a cantar las vicetiples (reclamo apetecible de cualquier sarao) era un número que aparecía en el segundo acto, con el que se realizaba el fin de fiesta de la obra y constituye una muestra temprana del género que más fama iba a dar a Tellería. Por lo demás, nosotros coincidimos a grandes rasgos con la crítica que se hizo en el estreno en el sentido de que se trata de una obra basada en un libreto flojo, notablemente peor que el de la *Katiuska* que estrenó Sorozábal el 27 de enero de 1931, apenas un mes después del estreno de *Los blasones*, y con una música que tendía claramente a lo pegadizo —algo a lo que tampoco renunció Sorozábal en *Katiuska*— mediante la repetición de estribillos muy directos y fácilmente reconocibles. Por otra parte, la inclusión de formas bailables es tópica dentro de este repertorio y no creemos que sea objeto de crítica ya que el fox-trot era una página inevitable, al margen de que el libro tratase de la Rusia zarista o de África central, pero efectivamente, se echa de menos el tinte exótico y llamativo que se podría haber conseguido a través de melodías rusas, algo que consiguió perfectamente Sorozábal que basó su obra en citas casi literales del más conocido folklore ruso.

Es muy curioso ver cómo hasta este momento, Pablo Sorozábal y Juan Tellería habían desarrollado dos vidas extraordinariamente paralelas: vascos los dos de extracción social media-baja, compartieron profesores en la etapa de formación y trabajos musicales de subsistencia en San Sebastián; ambos viajaron a Madrid en la primera oportunidad que se les brindó y gozaron de pequeñas ayudas institucionales por parte de las diputaciones y ayuntamientos vascos; ambos se iniciaron en Madrid en el campo de la composición sinfónica con una obra para orquesta y un cuarteto y aquí se impone la primera diferencia en su existencia: mientras Tellería consiguió estrenar

³⁵ SALAZAR, Adolfo. "Estreno de *Los blasones*, de Loygorri, Álvarez y Tellería". *El Sol*, 27-XII-1930; p. 6.

³⁶ "El banquete del maestro Tellería". *ABC*, 17-V-1931; p. 49.

La dama de Aitzgorri y el cuarteto *Andante y Danza rústica* en los mejores cauces de la vida musical contemporánea madrileña, todos los intentos de Sorozábal de hacer lo propio con su *Capricho español* para orquesta y su cuarteto de cuerda, fueron baldíos; ambos viajaron a Alemania en la misma época, siendo este el punto menos frecuentado en las excursiones de nuestros compositores, que preferían París o Roma; cuando regresaron de Alemania, los dos probaron fortuna con el género lírico e incluso en esto se establecen similitudes extraordinarias: su primera obra en solitario se estrena con apenas un mes de intervalo y el tema de ambos libretos está relacionado con la Rusia de los zares.³⁷ Ahora vienen las diferencias más determinantes: Sorozábal empezó a escribir *Katiuska* en Leipzig en 1929 con un libreto, si no brillante, por lo menos digno bajo el género "opereta"; el género del libreto de *Los blasones* de Tellería era "zarzuela bufa" y, según parece, la música la escribió con la premura y el arrebató con el que acostumbra a dirigir su propia vida. En este sentido, tenemos la narración del escritor falangista Tomás Borrás quien dedicó a la figura de Tellería un libro monográfico en el que se cuentan infinidad de pormenores de su creación lírica:

"Sé por Federico Romero, que Tellería, cuando se iba a estrenar una zarzuela suya titulada *Los blasones*, en el Circo Price, el libro creo que era de Loygorri, y la cantaban Eugenia Zaldívar, Laura Nieto y Pepe Romeu..., tres actos..., era hace uno o dos años, no lo recuerdo, puede afinar el dato Federico...; dos días antes del estreno faltaba uno de los números, además, importante. En vano le cercaban, vanas, las súplicas. No decía que no, sabes lo blando que es; pero la hora de levantar el telón se acercaba a pasos de traspunte, y aquella situación musical, en el limbo de lo in-

creado. Empresa, autor de libreto y cantantes, agarraban el aire, en gesto de desesperación. Me dijo Federico que Loygorri logró llevar a Juan al Price, con engaños, dispuesto a poner en vergüenza su informalidad ante los cómicos, y a exigirle, en nombre de todos, indemnización por los perjuicios. Tiraba de Tellería, éste resistiéndose, muy apurado, maldiciendo a los palestinoídes, culpables de su apuro. La puerta del escenario se abre frente al pasillo grisáceo, ese pasillo desnudo del circo, que tiene algo de túnel de circo romano. Tembló. La situación era, para él, ridículo, si para los demás vituperio. '¡Espera!', pidió, con energía. Desasiéndose de Loygorri, fuese a la pared de la izquierda del escenario, por donde salen las fieras, y, sacando un lápiz, se puso a trazar en el yeso sucio compases y compases. A poco, avisados por Loygorri, los profesores de orquesta, los comediantes, los tramoyistas, le rodeaban contemplando cómo, por primera vez en el mundo, se estampaba en el muro de un teatro uno de los números que habían de estrenarse a las pocas horas. Un violín sacó papel pautado y copiaba, otros tarareaban en voz queda la melodía. Así improvisó Juanito, apretado por la necesidad y el rubor, lo que se obligara a hacer años antes... Muestra, también, de su increíble facilidad, lo que hacía la indiferencia suya por su obra más increíble".³⁸

La elección del género opereta por la que se decidió un Sorozábal inmerso entonces en la cultura musical germana demostró ser más oportuna que la de zarzuela bufa elegida por Tellería en un debate que, en definitiva, planteaba la dicotomía entre un género trascendente apto para la expresión estética, de una parte, y un género intrascendente de entretenimiento, por la otra. El tiempo iba a mostrar que era precisamente en el género opereta elegido por Sorozábal donde se iban a conseguir alguno de los frutos más granados en los últimos momentos del gé-

³⁷ En realidad, por lo que hemos podido ver, las concomitancias entre estos dos libretos van más allá de la temática general y llegan incluso a compartir referencias en algunas de las arias más importantes, pero entendemos que esto es meramente fortuito y sólo muestra hasta qué punto el género lírico —sobre todo en lo literario, pero también en lo musical— estaba rebosando tópicos.

³⁸ BORRÁS, Tomás. *Juan Tellería*. Madrid: Zagor, 1962; pp. 14-15.

nero lírico español. Tellería parece que entendió esto y, el 11 de febrero de 1943, estrenó en el Teatro Tivoli de Barcelona una versión revisada de esta obra bajo el título variado de *El amor en vacaciones* y con el subtítulo de "Opereta en dos actos".³⁹

La reacción de Tellería ante esta especie de traspié en su carrera constituido por *Los blasones* se produjo dos años después con el estreno, el 7 de diciembre de 1934, de *El joven piloto* en el Teatro Calderón con la compañía de Moreno Torroba. Esta obra iba a significar un importante cambio cualitativo en la actividad compositiva que nuestro autor destinaba a la escena. En este caso, el libreto de Luis Urquijo (marqués de Bolarque) y Jacinto Miquelarena subtulado "Cuadros sentimentales de la vida en el mar y en los puertos", que obtuvo un éxito memorable, es excelente en su concepción lírico-dramática: la acción se coloca en 1870 entre un puerto del norte de España —que bien pudiera ser Bilbao,— y un puerto de Cuba. Cada acto consta de dos cuadros españoles y un cuadro antillano que dan al compositor un lugar privilegiado para su ejercicio y, además, todo el libreto está pensado con sumo cuidado de crear escenas verosímiles.⁴⁰

Tomás Borrás, en la monografía que dedicó a Tellería citada más arriba, refiere con gran detalle la forma expeditiva con la que los libretistas paliaron el talante perezoso de Tellería al que se refería Salazar en la crítica de *Los blasones* y que, según él, era un rasgo público y notorio de la personalidad de este

³⁹ Según un libreto mecanografiado que se conserva en el Archivo Lírico de la Sociedad General de Autores de España procedente de la Delegación de Barcelona, la acción de esta revisión transcurre en Rumania en 1930 y lleva un sello de censura bajo el que se precisa: "Se situará la acción en Rumenia (sic.)".

⁴⁰ Nos vemos obligados una vez más a señalar un paralelismo importante con Sorozábal que, en diciembre de 1933 había estrenado en el mismo teatro Calderón su *Adiós a la bohemia* con libreto de Pío Baroja, una de las obras cumbre de la creación lírica española del s. XX. Esta "ópera chica", gestada durante más de tres años y estrenada tan tarde por culpa de las malas relaciones personales entre Sorozábal y Moreno Torroba, debió de constituir un acontecimiento en la sociedad vasca relacionada con el teatro lírico madrileño y, por ello, resulta natural ponerla en relación con la creación del libreto de Bolarque y Miquelarena, en el que el "realismo, realismo, cosa amarga, triste, vale más vivir en un sueño" del libreto de Baroja, pasa a ser sólo verosimilitud, aunque con inflexiones nostálgicas e, incluso, trágicas.

músico vasco. Según Borrás, que compartía mesa con Miquelarena —el libretista de *El joven piloto*— en la redacción de *ABC*, el libro de *El joven piloto* estaba creado expresamente para Tellería pero, conociendo y temiendo el episodio de la conclusión de *Los blasones* en la pared del Circo Price, los libretistas se tomaron la libertad de sacar al pobre compositor del ambiente madrileño que le perdía y de encerrarle en una habitación del palacio de los Urquijo en Llodio. Esto debió de ocurrir en el verano de 1934, y el cautiverio de Tellería se prolongó cerca de dos meses al cabo de los cuales había deslizado por debajo de la puerta de su prisión, completamente instrumentadas, todas las páginas de música de *El joven piloto*. De esta disciplina férrea a la que fue sometido injustamente el compositor resultaron, no obstante, dos cosas francamente buenas: la que quizás sea su mejor obra y el conocimiento de María Arregui, la mujer que iba a ser su esposa.⁴¹

El crítico del *ABC* describe en los términos siguientes la música con la que Tellería adornó un libreto tan destacado como el que pusieron a su disposición Miquelarena y el marqués de Bolarque:

"En el primer acto ha puesto el maestro Tellería esa romanza de barítono [¿Qué tendrá la mar...?], que resume el espíritu de la obra. Se repitió habiéndola cantado con exquisito sentimiento el Sr. Sansi. Vino luego un dúo brillantísimo de tenor y tiple, a cargo de Felisa Herrero y Sirvent, que también fue repetido. En el cuadro antillano figura un interesante danzón, bailado por una mulata auténtica, y la bella canción del Alacrán, interpretada garbosamente por Selica Pérez Carpio. Ambos números fueron repetidos. Y aún hay que registrar, en el primer acto, una gavota lindísima y una balada noruega, que valió una ovación a los cuatro marineros que la interpretaron. Ambos números fueron también repetidos ante cerradas ovaciones. Ya al terminar el primer cuadro salió el maestro Tellería. En el

⁴¹ BORRÁS, Tomás. *Juan Tellería*. Madrid: Zagor, 1962; pp. 14-18.



Luis Bolarque, Juan Tellería y Jacinto Miquelarena, autores de *El joven piloto*

segundo fueron llamados los autores del libro, señores Miquelarena y Bolarque. Y en el tercero compartió con ellos el honor del proscenio el maestro Acevedo, que dirigió admirablemente toda la obra.

En el segundo acto hay dos números cumbre: uno *guachindango*, la canción 'la rosa de su sombrero', dicha por Selica con verdadero ángel, y un gran zortzico, cantado por el barítono Sansi. Estos dos números fueron largamente ovacionados las dos veces que se tocaron. Sonaron los *bravos* a Tellería, y este maestro, con su aspecto de niño grande, saludaba emocionado.

Una obra de empaque literario, de probidad teatral y de interés y recreo para el público; factores que difícilmente se compaginan. Una obra que honra nuestro teatro".⁴²

Como ya hemos indicado, Jacinto Miquelarena era periodista de *ABC* y ello nos obliga a recurrir a otros testimonios críticos para confirmar la calurosa recepción de que fue objeto *El joven piloto*. El primero de estos testimonios ha de ser forzosamente el de Salazar, cuya relación con la obra Tellería se está convirtiendo en una especie de hilo conductor de nuestra exposición, pero que consideramos indispensable tanto por el rigor cuanto por lo acertado de sus juicios y por el enfoque que nos hemos impuesto del análisis de la figura de Tellería en el contexto de su tiempo. He aquí la crítica que publicó Salazar en *El Sol*, junto con sus reflexiones sobre el estado de la zarzuela y el significado de una obra como *El joven piloto*:

"Hemos llegado, felizmente, a buen puerto: al puerto libre de la miseria industrial y profesional del zarzuelismo español. Es lo primero que hay que señalar en esta obra de tres personas que no pertenecen de cerca ni de lejos al tinglado administrativo del teatro, porque si Juan Tellería es un profesional de la música, no lo es de la esce-

⁴² A. C.: "Calderón: *El joven piloto*". *ABC*, 8-XII-1934; pp. 49-50.

na, y en cuanto a sus colaboradores, apenas hay que decir, porque todo el mundo los conoce, que no se acercan a ella más que para satisfacer una inclinación de buena ley. Si no la hubieran logrado con tan buen arte como limpia inspiración, cabría reprocharles la audacia de su diletantismo; pero ocurre que el libro de Bolarque y Miquelarena está perfectamente logrado, y todo cuanto contiene es merecedor del más certero aplauso.

Dividida la acción e seis cuadros, se desarrolla con perfecta lógica, en un proceso perfectamente llevado y en el cual intervienen, para darle variedad, multitud de episodios bien encontrados, siempre vistos musicalmente con originalidad e interés, como, por ejemplo, el de la composición del viejo músico pueblerino, que da ocasión luego a finos comentarios en la orquesta.

El ambiente de la obra es simpático: un puerto del norte al comenzar el último tercio del siglo pasado. Era la época del comercio con las Antillas, y dos escenas ocurren en cafetines habaneros, lo cual obliga al músico a una descripción de color local, que tiene el buen gusto de realizar sin insistencias y sin cargar demasiado la paleta. Lo mismo hace al tratarse del ambiente vasco, apenas esbozado por fragmentos de canciones a coro, tratadas con seguridad de técnica y de efecto por Tellería.

Estas breves páginas y los intermedios orquestales muestran todos el jugoso ingenio de ese músico, en quien una feliz apatía ha apartado de la composición industrial, en la que es seguro que habría conseguido muy pronto el primer puesto. Mejor para él si su impenitente bohemia sólo le permite escribir páginas de tan buena música como las que se escuchan en *El joven piloto*.

La música acompaña siempre a la acción y a los cantantes, lo cual no es poco decir. Es posible encontrar que la construcción lírica no tiene aún una estructura suficientemente robusta; pero siempre sabe sostenerse sin decadencia, y sobre todo, sin caer en tópicos manidos o en recursos vulgares. Piénsese en lo que podría haberse con-

vertido este libro, con sus habaneras, guarachas y guajiras, más sus coros vascos y hasta su apunte de zortzico en manos de un menestral al uso y al abuso.

Pero sería un elogio flaco decir que todo es limpio, decoroso, de fina hechura en *El joven piloto*, si no se dijera enseguida que además es bello; que la acción tiene interés y un punto dramático hondo y discreto; que en cada momento agrada y solicita la cordialidad del aplauso.

La obra estuvo perfectamente interpretada por Felisa Herrero, Selica Pérez Carpio, Ramona Galindo, María Luisa Albalá y Soledad Alonso, así como Adolfo Sirvent, Sansi y Gallego. Los cinco decorados de Bartolozzi son preciosos a cuan más, y con ellos, los primorosos figurines. La orquesta estuvo dirigida por Acevedo, con su maestría de siempre y con un cariño especial.

Los tres autores salieron varias veces al final de los cuadros y muchas al terminar la obra, en la que se repitieron varios trozos, sin la indiscreción ni empalago de costumbre".⁴³

El crítico Miguel Ardán nos da también una visión de este estreno que nos sirve para hacernos cargo de la significación de la obra, sobre todo de su libreto, y para mostrarnos la idea que en la época se tenía de Tellería:

"¡Dios mío, donde menos se piensa salta una obra! Los señores Miquelarena y Bolarque, a quienes no se puede considerar como profesionales del teatro, han llegado a emocionar al público en un teatro de zarzuela.

El hecho, por extraño que parezca, no es menos verdadero. Seis estampas, sin ilación aparente, conducen al mismo fin y presentan un asunto completamente banal, pero tan humano y tan sin trucos que su misma ingenuidad es su mayor atractivo: Ignacio, el joven piloto, embarca recién casado para caer, en La Habana, en las

⁴³ SALAZAR, Adolfo. "El joven piloto, de Miquelarena y Bolarque, música de Tellería". *El Sol*, 8-XII-1934.

redes de un amor culpable. Trinidad, bailarina y canzonetista de cafetines nocturnos, explota la pasión del piloto para arrojarlo de su lado después, maltrecho y agotado. Sirimiri, compañero de Ignacio, logra encontrarlo, redimirlo y devolverlo a su hogar. Eso es todo; pero en el desarrollo de este asunto, no hay absolutamente nada que recuerde el sempiterno patrón de la zarzuela y, en cambio, algunos aciertos como la muerte del contra maestre Shimela, de gran emoción y verdad, y el ambiente exótico de los cafetines habaneros. Los cuadros son breves, movidos y concisos.

Tellería es un músico que desconcierta por la desigualdad de su labor. Al lado de números absurdos hay trozos musicales plenamente conseguidos. Se encuentran momentos de bellas sonoridades orquestales y, algunos instantes después, da la sensación de no haber oído una orquesta en su vida. Vamos a consignar tres números verdaderamente preciosos: un pianista, a quien llaman Beethoven, hace oír un trozo clásico lleno de sugerencias y de fórmulas, a base del piano y de la voz; en el mismo cuadro, cuatro marineros borrachos entonan una canción polifónica, admirablemente escrita y de gran efecto; por último, en el ambiente habanero, suena un zortzico, en el que Tellería parece haber puesto toda su alma y que, indudablemente, es el mejor número de la obra".

Al igual que la crítica, la opinión pública de la época se dio perfecta cuenta de lo que significaba una obra de estas características, muy opuesta a *Los blasones*, y así queda reflejado con claridad en el anuncio del homenaje que se planeaba celebrar en honor de sus autores. En el comité organizador de este homenaje aparecían las firmas del pintor Eduardo Chicharro, a la sazón director general de Bellas Artes, Jacinto Benavente, Mariano Benlliure, Eduardo Marquina y Jacinto Guerrero, representantes de los más variados ramos del arte.⁴⁴ El banquete se celebró finalmente el 23 de diciembre en el Hotel Nacional con asistencia de cerca de un centenar de personas y

durante el mismo se dio cuenta de adhesiones tan destacadas como las del maestro Villa, Fernández Arbós y el ex-ministro Chapaprieta.⁴⁵ En el acto de celebración, del que se informó con detalle en el diario ABC, llama la atención cómo los autores se refieren al clima de crispación política que se respiraba en la España de la temporada 1934-35 y cómo el periodista Miquelarena valora, en este sentido, que medios de comunicación políticamente irreconciliables hubieran dejado aparte sus diferencias políticas y convenido en la oportunidad, justeza y calidad de una obra como *El joven piloto*.⁴⁶

La situación política española de esta época, con las dos Españas míticas configuradas en comunidades reales, enfrentadas y dirigidas por intereses internacionales de una magnitud muy superior a la de los que podrían crearse y dirimirse espontáneamente en un país debilitado y económicamente pobre como era la España de los años 30, fueron, entre otros, factores que condujeron a un conflicto bélico que asustó a la civilización occidental y la conmovió en una medida aún mayor que la reciente guerra balcánica ha afectado a una sociedad anestesiada por la avalancha de información a la que le someten los medios de comunicación masiva.

⁴⁴ "Agasajo de estímulo a los autores de *El joven piloto*". ABC, 13-XII-1934; p. 39. La convocatoria al homenaje empezaba así: "De un grupo de obsecuentes partidarios del teatro —tan necesitado de auras aventadoras de viejos tópicos escénicos— ha surgido la iniciativa de obsequiar a Miquelarena, Bolarque y Tellería, los animadores de *El joven piloto*, un agasajo de estímulo, no ya por cuanto representa el éxito logrado ante el público y la crítica, con sus briosas estampas marineras, en las que tejen el hilo de la vida con sintéticos y brillantes matices de arte, los sentimientos del amor y la muerte, sino por lo que significa de aportación a nuestra zarzuela ya dengosa por achaques del tiempo, esta obra renovadora acogida cotidianamente con unánime entusiasmo en el teatro de Calderón".

⁴⁵ "Agasajo a los autores de *El joven piloto*". ABC, 16-XII-1934; p. 55 y "Banquete en honor de los autores de *El joven piloto*". ABC, 25-XII-1934; p. 27.

⁴⁶ El 15 de febrero de 1935, *El joven piloto* se estrenó en San Sebastián obteniendo un éxito equivalente al que obtuvo en la escena madrileña. Digamos en último término que esta obra contó con un número, el del "Alacrán" que se popularizó bastante y que, con posterioridad, Jesús María de Arozamena realizó una adaptación de la obra para televisión que se puede consultar en la Biblioteca Nacional.

5. El himno *Cara al sol* y los años de guerra

Miquelarena, el marqués de Bolarque, Moreno Torroba, Tomás Borrás, son todos nombres de un ambiente político muy determinado en el que se movía Tellería en los años previos a la Guerra Civil al que pertenecían de la misma manera sus contertulios del café de Correos de Madrid donde Tellería departía con Agustín de Foxá, Dionisio Ridruejo y José María Alfaro, entre otros. Según Borrás, fue Miquelarena quien presentó Tellería a José Antonio en la época de *El joven piloto*.⁴⁷ Quizás fuera así, pero también tenemos a este respecto la referencia de Jesús María de Arozamena según la cual nuestro compositor fue miembro fundador de la peculiar sociedad Gu ubicada en los bajos de la calle del Ángel de San Sebastián. En esta sociedad, fundada en 1934, se celebraban exposiciones, conferencias y conciertos entre los que Arozamena señalaba uno de armonium por Tellería y otro de guitarra por Regino Sainz de la Maza, de reconocida filiación falangista también. En último término, sabemos que José Antonio Primo de Rivera participó en algunas cenas de Gu.⁴⁸ Si tenemos en cuenta que Tellería estaba en ese tiempo saliendo con su futura mujer, y por ello debía de estar más tiempo en Guipúzcoa que en Madrid, es muy probable que conociera a José Antonio en este ambiente, y no sólo eso: dado que es un hecho claro que la música del *Cara al sol* se compuso de forma previa y al margen de su destino y texto finales, es posible especular que se tratara de un himno pensado para la sociedad Gu o relacionado con ella. El hecho de que Tellería firmase la composición de esta música titulada originalmente *Amanecer* en Zegama el año 1934,

⁴⁷ Según Borrás, José Antonio "en seguida vio la luz bajo el celemin, el espíritu poderoso bajo la capa del pobre traspillado. Y Tellería, cosa rara, buscaba a José Antonio: él, que no buscó jamás sino esa quimera sin contorno que va asomando vagas horas en ráfaga de nube, en penumbra de luz, imprecisión de deseo. Y oyó a José Antonio cuánta alegría sentía por no disponer de una canción para sus haces de almas, pues se muere bajo símbolos: canción o bandera". (BORRÁS, Tomás. *Juan Tellería*. Madrid: Zagor, 1962; p. 21).

⁴⁸ AROZAMENA, Jesús María de. *San Sebastián. Biografía sentimental de una ciudad*. Madrid: Samarán Ediciones, 1963; pp. 340-341.

justo el año de la fundación de Gu, es un dato más que respaldaría esta hipótesis.

(X) Sobre la creación de la letra del himno, han circulado diferentes historias alimentadas por el hecho de que la autoría de una canción de estas características aconsejó que sus autores tendieran durante el tiempo que duró la guerra a pasar inadvertidos, y más adelante, bajo el velo del misterio creado y con el detalle añadido de tratarse de una letra de composición colectiva escrita en circunstancias bastante informales, todo contribuyó a que el asunto de la autoría del texto del *Cara al sol* permanezca sin resolver con claridad. Quizás, la referencia más importante que tenemos sobre la creación de esta letra es la que nos da el Agustín de Foxá en su novela *Madrid de Corte a checa*, una de las visiones más interesantes de la vida en Madrid desde el final de la monarquía hasta la Guerra Civil. Hay varios datos que no se deben tomar al pie de la letra —como, por ejemplo, la referencia a la inmediata composición de la música—, pero todo lo relativo a la creación del texto bien pudo haber sido, en términos generales, tal y como lo relata Foxá:

"En el local de Or-Kompon había estado antes la Galería, especie de Rastro aristocrático, donde acudían los conferenciantes franceses a impregnarse de fácil tipismo.

Allí se vendía al esnobismo del momento, libros raros de brujería, viajes y recetas, grabados antiguos, zuecos, cerámica y mantones de Manila.

José Félix, al entrar en aquel local, iba recordando los restos de la antigua decoración debida al enano arquitecto Mercadal. Como conocedor del sitio les explicaba:

—Vamos a los bajos porque allí hay un piano.

Era una especie de cueva vasca, con acuarelas de Guipúzcoa en los zócalos. Carros de bueyes rojos, con la lana sobre el testuz, caseros de boina, frontones, maizales y curas con paraguas, bajo los cielos plomizos de Loyola.

—Hola, José Antonio, ¿Qué tal Jacinto?



Juan Tellería en el órgano de Zegama ca. 1940

Allí estaba el marqués de Bolarque, don Pedro, Rafael Sánchez Mazas, Agustín Foxá, José María Haro y Dionisio Ridruejo.

Hablaban del *Joven piloto*, una zarzuela de Luis Bolarque y Jacinto Miquelarena.

Jaleo de vasos.

Trajeron chacolí, sidra, bacalao.

—Vamos a hacer una sangría.

Después de la cena, el maestro se puso al piano. Tocaba pasodobles y tangos.

—Oye toca ese que hiciste el otro día.

Sonó una música enérgica, alegre, guerrera.

—¿Te gusta, José Antonio?

—No está mal. A ver, ¿cuántos poetas hay aquí?; podríamos hacer un himno para que lo cantaran los chicos.

Bajó el mozo unas cuartillas y los poetas se desperdigaron por las mesas.

—Tú, José Félix, dame un lápiz.

Bolarque, entre la música hacía los 'monstruos'.

Adiós, adiós, el capitán se va.

José Antonio trazó el plan.

—Tiene que ser un himno sencillo. En la primera parte debe hablarse de la novia, después decir que no importa la muerte, haciendo una alusión a la guardia eterna de las estrellas, y luego algo sobre la Victoria y sobre la Paz.

El traía ya media estrofa pensada porque en casa de Bolarque, con Jacinto Miquelarena y Haro ya habían hecho una parte. La dijo:

Traerán prendidas cinco rosas

las cinco flechas de mi haz.

El músico, despeinado, golpeaba sus teclas. Disperso, arrebatado, Foxá escribía en una mesa entre las migas de pan y el olor reciente de la fruta. Quiso poner un arranque brioso:

De cara al sol, con la camisa nueva

que tú me bordaste ayer.

José Antonio y Rafael amputaban sílabas y proposiciones. Y se acercó Dionisio Ridruejo con un papel arrugado; leyó:

Volverán banderas victoriosas

al paso...

Llenó la palabra que le faltaba con el la inarticulado de las canciones que no se recuerdan; añadió:

de la Paz.

Todos se abstrajeron en la caza del adjetivo:

—El paso fuerte.

—Recio.

—Alegre.

Hizo José Antonio el ademán de coger en el aire aquella palabra.

—Eso, eso; alegre.

Ridruejo apuntó: 'Al paso alegre de la paz'.

—¡Magnífico!

—¿Dónde está José María?

—Arriba, en la barra. Voy a buscarle.

No salía la segunda estrofa. Resultaban poco barrocos todos los intentos a base de ejercicios sobre las nubes y pálidas centurias de muertos.

José María bajaba y recitaba la estrofa de la sonrisa de la primavera y aquella tan hermosa cuyo último verso era:

Que en España empieza a amanecer.

Eran las dos y media de la madrugada. José Félix encendía su último pitillo. Algunos se querían marchar. Pero Agustín Aznar vigilaba la puerta.

—De aquí no sale nadie.

Campanudo y taciturno, don Pedro, el canciller, como le llamaba José Antonio, tachaba con una línea de lápiz el segundo verso de la última estrofa, aquel que ya nadie iba a conocer: 'y será la vida, vida nueva'. Escribió con letra menuda encima unas palabras.

—¿No os gusta más esto:

Que por cielo, tierra y mar se espera?

Aprobaron unánimes.

—Desde luego, mejor.

—Gana mucho.

Propuso Bolarque impaciente:

—Aunque esté incompleto el himno, vamos a cantarlo.

José Antonio se frotaba infantilmente las manos; agrupáronse alrededor del piano.

—Atención.

Sonaron los primeros compases. Comenzaron a cantar. La música se hacía densa. Eran voces juveniles que invocaban a la muerte y a la victoria. Se ponían firmes inconscientemente, levantaban el brazo. Y era que estaba allí el himno, arrebatiéndoles, sorprendiéndoles a ellos mismos, vivo ya, independiente, desgajado de sus autores.

En los ojos de José Antonio brillaba una luz de entusiasmo velada por una ligera tristeza. Le parecía escuchar en la cercana calleja las pisadas rítmicas de sus camaradas que marchaban hacia un frente desconocido, y que penetraba por la ventana el aire frío de las batallas y de las banderas. Y se imaginó a sus mejores pronunciando, moribundos en la tierra, en el mar y en el aire, aquéllas palabras que hacía unos minutos, sobre el papel, no eran nada y que ya no pertenecían a los poetas.

Exaltábase Rafael relejendo la primera estrofa:

—Tiene 'cosa' popular. Esto es lo bueno. Las rimas fáciles, 'Nueva' con 'lleva'.

Comentaba José Antonio todavía enardecido:

—Ha quedado estupendo; lo haremos cantar en la calle de Alcalá con acompañamiento de pistolas.

Flotaba sobre las mesas el humo denso de los pitillos. Salieron. Hacía frío. Subieron por Alcalá, entre faroles, levantándose los cuellos de los abrigos.

Al día siguiente Agustín Foxá encontró la estrofa de los caídos. Se la llevó al anochecer a José Antonio.

*Si caigo aquí tengo otros compañeros
que montan ya la guardia en los luceros,
impasible el ademán.*

José Antonio añadió tres versos para enlazar con la tercera estrofa.

*Si te dicen que caí
me fui
al puesto que tengo allí.*

Reparó Agustín:

—Dos veces 'caí' no me gusta.

—Pon en su lugar 'formaré' y acompáñame a Recoletos".⁴⁹

De este modo, y al margen de los versos 3-4 y 8-9, Agustín de Foxá resuelve la autoría del texto del *Cara al sol*.⁵⁰ A la descripción novelada por Foxá de la creación del himno, nosotros tenemos que añadir las siguientes precisiones tomadas de fuentes diversas: José Antonio conoció la música del *Amanecer* de Tellería en el madrileño café Pelayo de la calle de Alcalá el día 20 de junio de 1935;⁵¹ el 17 de noviembre de 1935, después de un acto multitudinario de Falange en el cine Madrid, José Antonio se dio cuenta de la conveniencia de dotar su movimiento con un himno;⁵² la decisión final de crear este himno se produjo en casa de Marichu Mora el día 2 de diciembre de 1935 estando presentes Alfaro, Ridruejo y Sánchez Mazas;⁵³ el Or-Kompon, situado en la madrileña calle de Miguel Moya, era —junto con La Ballena Alegre—⁵⁴ uno de los santuarios de José Antonio y su círculo más cercano; la reunión tuvo lugar la noche del 3 al 4 de diciembre de 1935;⁵⁵ los per-

⁴⁹ FOXÁ, Agustín de. *Madrid de Corte a checa*. San Sebastián: Librería Internacional (2ª ed. corregida y aumentada), 1938; pp. 226-231.

⁵⁰ Según la información que dio Ridruejo a Francisco Bravo, se puede deducir que los versos "me hallará la muerte si me lleva [sic.] / y no te vuelvo a ver" fueron autoría de José María Alfaro y los versos 8 y 9 se le pueden adjudicar al propio Foxá siguiendo la misma fuente. Véase BRAVO, Francisco. "Cara al sol... Historia de la Canción de Guerra y de Amor de la Falange", recorte de prensa conservado en ERESBIL (Archivo de Compositores Vascos) bajo la signatura R-125647. Los datos con los que se escribió este artículo fueron proporcionados a su autor por Dionisio Ridruejo.

⁵¹ Esta información proviene de una copia manuscrita de Tellería actualmente en poder de sus hijas. Se trata de una copia del *Cara al sol* compulsada oficialmente en 1939 con el original del Depósito de la Propiedad Intelectual.

⁵² BRAVO, Francisco. "Cara al sol... Historia de la Canción de Guerra y de Amor de la Falange", recorte de la revista *Fotos* conservado en ERESBIL (Archivo de Compositores Vascos) bajo la signatura R-125647.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ Según Ximénez de Sandoval, en la monografía que dedicó a José Antonio, Tellería era habitual en las tertulias celebradas en La Ballena Alegre, un local caro, para reuniones elitistas. Véase XIMÉNEZ DE SANDOVAL, José Antonio. Madrid: Bullón, 1963; p. 378.

⁵⁵ FOXÁ, Agustín de. *Canción de la Falange, textos de Agustín de Foxá, estampas de C. Sáez de Tejada*. Sevilla: Ediciones Españolas (impreso en Santander: Aldus, s. f. ca. 1937). Se trata de una de las primeras ediciones de este himno (letra y música), bastante rara y adornada con 9 láminas en color.

sonajes involucrados fueron, además de Juan Tellería, José Antonio Primo de Rivera, Agustín de Foxá, Jacinto Miquelarena, Luis Bolarque, Pedro Moulane Michelena, José María Alfaro (el personaje José María Haro de Foxá), Dionisio Ridruejo, Agustín Aznar, Luis Aguilar y Rafael Sánchez Mazas que había sido uno de los inspiradores de la adopción del yugo y las flechas como distintivo, es decir, allí estaba la plana mayor de la intelectualidad y la política falangistas entre los que se encontraban los asistentes fijos a las extravagantes "cenas de Carlomagno" del Hotel París,⁵⁶ Aznar y Aguilar se encargaron de guardar la puerta para que nadie molestara a los poetas y para que ningún poeta pudiera desertar antes de teminar el himno y Sánchez Mazas hizo de crítico encargándose de la aprobación o desaprobación de las propuestas de los poetas;⁵⁷ y el himno se estrenó oficialmente el día 2 de febrero de 1936 en un mitin celebrado en el cine Europa de Madrid.⁵⁸ Este mitin, celebrado en plena campaña electoral para las elecciones del 16 de febrero del 36, contó con la asistencia de Raimundo Fernández Cuesta, Ruiz de Alda, Sánchez Mazas y José Antonio que declaró: "... si el resultado de los escrutinios es contrario, peligrosamente contrario, a los eternos destinos de España, la Falange relegará con todas sus fuerzas las actas del escrutinio al último lugar del menosprecio".⁵⁹ Y el fracaso electoral de Falange fue tan grande como su aislamiento dentro del contexto político español: no obtuvo ni un solo escaño. Con estas precisiones podemos hacer la Tabla 1* de autorías y proceso de creación del *Cara al sol* así como la Tabla 2* de creación y difusión del himno en relación con los hitos históricos de la Falange.

⁵⁶ Lo mejor de las letras falangistas se encontraba representado en esa reunión. Véase al respecto MAINER, José-Carlos. *Falange y literatura*. Barcelona: Labor, 1971.

⁵⁷ BRAVO, Francisco. "Cara al sol... Historia de la Canción de Guerra y de Amor de la Falange", recorte de prensa conservado en ERESBIL (Archivo de Compositores Vascos) bajo la signatura R-125647.

⁵⁸ *Ibidem*. Véase también: FERNÁNDEZ DE LA TORRE, Ricardo. "Libreto de los discos *Antología de la Música Militar de España*". Madrid: Fonogram, 1972.

⁵⁹ ÁLVAREZ PUGA, Eduardo. *Historia de la Falange*. Barcelona: Dopesa, 1969; p. 93-94.

Esta amplia revisión del texto del *Cara al sol* que hemos decidido incluir en el presente artículo es necesaria porque aclara bastante la cuestión de la autoría y, además, establece el texto original del himno que ha sufrido variaciones debidas a los procesos normales de transmisión oral de una obra popular. Ridruejo, en las informaciones que dio a Francisco Bravo dijo: "A mí me pilló la insurrección en Segovia. Hasta allí llegaron camaradas de Valladolid, que entonaban el *Cara al sol* con un aire que no era el ortodoxo. Y cuando supo de mi desesperación, mi hermana Angelita, que guardaba una copia del original regalada por Pilar Primo de Rivera, la sacó del escondite donde había desafiado los registros policíacos, y me la entregó. Salí con ella a toda prisa para Valladolid y allí se re-editó, tal como el músico la había compuesto y nosotros adaptado la letra".⁶⁰ En este mismo sentido, José Luis Alcocer, periodista de pasado falangista y preocupado por las canciones del Movimiento, indicaba que incluso había jerarcas del Movimiento que no conocían bien el texto del himno y cantaban "Formaré junto a mis compañeros" en lugar de "Formaré junto a los compañeros" que era el texto que Alcocer creía original y que, como hemos visto, no era así sino "Formaré junto a otros compañeros". Ya en el terreno de los disparates a que da lugar la transmisión oral, Alcocer confiesa haber escuchado "imposible el alemán" en lugar de "impasible el además".⁶¹

El texto en su superficie es el de una canción de amor evidentemente opuesto al canto de guerra de la *Marsellesa*. Es asimismo un texto heroico, aséptico políticamente, sin demasiado sentido poético y extre-

⁶⁰ BRAVO, Francisco. "Cara al sol... Historia de la Canción de Guerra y de Amor de la Falange", recorte de prensa conservado en ERESBIL (Archivo de Compositores Vascos) bajo la signatura R-125647. Con respecto a la transmisión oral de la música, Tellería indicó lo siguiente: "En general se canta con corrección musical la canción de la Falange aunque no dejo de observar alguna tendencia a acelerar el ritmo. (Yo como es natural tengo la obligación de velar por su pureza)". Véase TELLERÍA, Juan. *Cuando y cómo escribí yo el himno de Falange Española. Su tres elementos constitutivos: cerebro, espada, termura*. Notas mecanografiadas propiedad de la familia Tellería.

⁶¹ ALCOCER, José Luis. *Radiografía de un fraude*. Barcelona: Planeta, 1978; p. 174.

Tabla 1. Autorías y proceso de creación del texto del *Cara al sol*.

Fecha y Lugar	Autor/es del texto	Versión original	Versión final [número de versos]
3-XII-1935 En casa de Luis Bolarque	J. A. Primo de Rivera	Traerán prendidas cinco rosas las cinco flechas de mi haz	[15] y traerán prendidas cinco rosas [16] las flechas de mi haz
3/4-XII-1935 En el restaurante Or-Kompon	A. de Foxá con modificaciones de R. Sánchez Mazas y J. A. Primo de Rivera	De cara al sol con la camisa nueva que tú bordaste en rojo ayer	[1] Cara al sol con la camisa nueva [2] que tú bordaste en rojo ayer
	José María Alfaro		
3/4-XII-1935 En el restaurante Or-Kompon		me hallará la muerte si me lleva y no te vuelvo a ver	[3] me hallará la muerte si me llega [4] y no te vuelvo a ver
	J. Ridruejo		
		Volverán banderas victoriosas al paso (...) de la paz	[13] Volverán banderas victoriosas [14] al paso alegre de la paz
	J.M. Alfaro con modificaciones en la versión final de P. Mourlane Michelena (verso 18). No obstante, el último verso parece original de la melodía <i>Amanecer</i> y por tanto se debería a L. Bolarque y J. Miquelarena.	Volverá a reír la primavera y será la vida, vida nueva !!Arriba escuadras a vencer que en España empieza a amanecer!!	[17] Volverá a reír la primavera [18] que por cielo, tierra y mar se espera. [19] !!Arriba escuadras a vencer [20] que en España empieza a amanecer!!
	A. de Foxá con modificaciones en la versión final de J. A. Primo de Rivera	Si caigo aquí tengo otros compañeros que montan ya la guardia en los los luceros, impasible el ademán	[5] Formaré junto a otros compañeros [6] que hacen guardia sobre los luceros, [7] impassible el ademán [8] y están [9] presentes en nuestro afán.
	J. A. Primo de Rivera, según		
4-XII-1935 En casa de J. A. Primo de Rivera	Foxá; pero, según Ridruejo, estos versos de enlace se deben al propio Foxá con colaboración de Alfaro.	Si te dicen que caí me fui al puesto que tengo allí	[10] Si te dicen que caí [11] me fui [12] al puesto que tengo allí.

Texto definitivo del *Cara al sol*

- [1] Cara al sol con la camisa nueva
[2] que tú bordaste en rojo ayer
[3] me hallará la muerte si me llega
[4] y no te vuelvo a ver.
[5] Formaré junto a otros compañeros
[6] que hacen guardia sobre los luceros
[7] impassible el ademán
[8] que están
[9] presentes en nuestro afán.

- [10] Si te dicen que caí
[11] me fui
[12] al puesto que tengo allí.
[13] Volverán banderas victoriosas
[14] al paso alegre de la paz
[15] y traerán prendidas cinco rosas
[16] las flechas de mi haz.
[17] Volverá a reír la primavera
[18] que por cielo, tierra y mar se espera.
[19] ¡¡Arriba escuadras, a vencer
[20] que en España empieza a amanecer!!

Tabla 2. Calendario del *Cara al sol*

Cara al sol

–Cegama, 1934. Juan Tellería compone la canción *Amanecer* en el órgano de la iglesia.

–7-X-1934. Según Tellería: “*Era el primer domingo de octubre de 1934. En la calle de Almagro, en Madrid, mis dos colaboradores en el joven piloto, Jacinto Miquelarena y Luis Bolarque atacaban, machacaban, una letra... ‘El retorno de la primavera’... ‘El amanecer de España’... Sonaban tiros en la calle*”

–20-VI-1935, Madrid, Café Pelayo. Tellería da a conocer a José Antonio su canción *Amanecer*.

–17-XI-1935. Cine Madrid, después de un acto multitudinario de Falange, José Antonio se da cuenta de la conveniencia de contar con un himno.

–Madrid. Casa de Luis Bolarque y Asunción Eulate, marquesa de Bolarque. Tellería, Miquelarena, Mourlane, Bolarque y Sánchez Mazas dan a conocer a José Antonio algunas ideas sobre la letra de la canción de Falange.

–3/4-XII-1935, Madrid, Restaurante Or-Kompon (véase tabla 1). José Antonio y varios escritores en presencia del propio Tellería escriben el texto “*Cara al sol*” adaptado a la melodía de *Amanecer*.

–2-II-1936 Madrid, Cine Europa. estreno oficial del himno *Cara al sol* en un mitin de la campaña electoral.

–julio de 1936, Madrid. Un escritor y su mujer, artista de teatro, refugiados en la embajada checoslovaca, publican el *Cara al sol*. *Canto de Guerra y de Paz de la Falange Española* y mandan copias a provincias. Posiblemente esta edición fue realizada a partir de un manuscrito conservado en la Sociedad General de Autores y Editores, con las mismas planchas que la que se conservan en la Biblioteca Nacional bajo la signatura Mp 225/54.*

–diciembre de 1936, Burgos: Radio Nacional comienza a incluir en sus emisiones el himno *Cara al sol*.

–27-II-1937, el Boletín Oficial de la Junta Técnica del Estado (nº 226, art. II/2) decreta que el *Cara al sol*, junto con *Oriamendi* y el himno de la Legión son “cantos nacionales”.

–ca. 1937, Sevilla. Agustín de Foxá edita *Canción de la Falange*.

José Antonio y Falange

–29-X-1933, Teatro de la Comedia. Mitin histórico fundacional de Falange Española.

–febrero de 1934. Falange Española se une a las JONS.

–4/7-X-1934. I Consejo Nacional de Falange Española y de las JONS. En el plano de la simbología, en este consejo se adopta la bandera roja y negra y el uniforme con camisa azul mahón.

–15/16-XI-1935: II Consejo Nacional de Falange Española de las JONS. En cuanto a la simbología, en este acto José Antonio regala a los consejeros los cordones de seda y oro que les servirán de distintivo.

–16-II-1936. Falange no obtiene ningún escaño en las elecciones.

–14-III-1936. Detención de José Antonio: Falange pasa a la clandestinidad.

–mayo de 1936. José Antonio resulta absuelto en un proceso abierto en abril y Falange es declarada lícita.

–5-VI-1936. Traslado de José Antonio a la cárcel de Alicante.

–17-VII-1936. Alzamiento.

–20-XI-1936. Fusilamiento de José Antonio.

*Puede ser que la edición se realizase en la propia SGAE aunque se tuvo mucho cuidado de no incluir ningún pie editorial. Tenemos que indicar aquí que el ejemplar de la Biblioteca Nacional presenta una portada con los colores de la bandera falangista y el subtítulo “Himno oficial de Falange Española Tradicionalista y de las JONS”, lo que implica que es posterior a la unificación entre Falange Española y Requetés que se firmó el 17 de abril de 1937.

madamente fraccionario debido a la creación colectiva de que fue objeto. Todo esto le proporciona una indefinición muy apta para adquirir un carácter mágico: sílabas, sonidos, palabras aquí y allá, alguna frase, y sobre todo, una ausencia casi total de conceptos concretos; todo, salvo la exclamación final, son imágenes un tanto abstractas y muy simbólicas. En los símbolos están contenidos, no obstante, elementos importantes de la ideología de José Antonio y el proyecto que tenía de una reacción bélica desde la reunión del Parador de Gredos en junio del 35 a la que también asistieron Alfaro y Sánchez Mazas.⁶² Una de las colaboraciones de José Antonio en la revista *F.E.* comenzaba con la idea clave desarrollada —como en tantos otros himnos de la época— en el *Cara al sol*: "La muerte es un acto de servicio. Ni más ni menos. No hay pues que adoptar actitudes especiales ante los que caen. No hay sino seguir cada cual en su puesto, como estaba en su puesto el camarada caído cuando le elevaron a la condición de mártir".⁶³ Esta idea, que constituye el primer punto de una especie de decálogo publicado por José Antonio en 1934, será el tema del *Cara al sol* y demuestra hasta qué punto el texto, a pesar de la anécdota de tratarse de una creación colectiva, estuvo dirigido por él.

Según el relato de Foxá, en el mismo instante de la creación del himno, los asistentes se dieron cuenta de la trascendencia que iba a tener. En realidad, esta era una observación hecha a posteriori, porque cuando Foxá publicó su novela, el himno se estaba popularizando decididamente a través de las emisiones de Radio Nacional de España establecida en Burgos.⁶⁴ Allí habían llegado Jacinto Miquelarena (después de un breve paso por Salamanca) y Agustín de Foxá; ambos frecuentaban y colaboraban asiduamente

en los estudios de Radio Nacional (Miquelarena fue su primer director). Precisamente, un personaje que iba a ser jerarca de la música en la posguerra, estaba muy vinculado con la misma emisora: nos referimos al musicólogo jesuita Nemesio Otaño que celebraba diariamente una misa radiada a la zona republicana. El padre Otaño expresó en numerosas ocasiones su preocupación por la música del Movimiento y difundió la idea de que la música del *Cara al sol* se parecía mucho a una "Chanson du départ" francesa.⁶⁵ Las fuentes de canciones patrióticas francesas a las que podía tener acceso Otaño no eran muy numerosas, de modo que se ha podido localizar la mencionada "Chanson du départ", bajo el título *Le Chant du départ* en *Les Hymnes et Chansons de la Révolution* de Constant Pierre (París: Imprimerie Nationale, 1904),⁶⁶ una obra de referencia que sin duda estaba en los estantes de la nutridísima biblioteca de Otaño y que, sin embargo, nos parece altamente improbable que Tellería conociera de manera que, ni voluntaria ni involuntariamente, pudiera aparecer nada de ella en la composición de su *Amanecer*. En el Ejemplo 2 reproducimos la melodía de esta canción —una de las más célebres de la Revolución— que fue compuesta por Méhul en 1794 con texto de Marie-Joseph de Chérnier, y en el Ejemplo 3 presentamos la melodía de *Cara al sol*. Queda claro que el parecido entre las dos piezas es tan insignificante que apenas merece ser comentado más que en un sentido: quien presentara estas dos obras como parecidas debería tener alguna razón subrepticia para ello.⁶⁷ Por algún motivo a Otaño le incomodaba el *Cara al sol* y, si hubiera sido por él, este himno hubie-

⁶² ÁLVAREZ PUGA, Eduardo. *Historia de la Falange*. Barcelona: Dopesa, 1969; p. 76.

⁶³ PRIMO DE RIVERA, José Antonio. ["Sin título"]. En *F.E.* n° 5, 1-II-1934. Texto reproducido en RÍO CISNEROS, Agustín de / PAVÓN PEREIRA, Enrique. *José Antonio íntimo. Epistolario y textos biográficos*. Madrid: Ediciones del Movimiento, 1964; p. 260.

⁶⁴ Según Tomás Borrás, Tellería escuchó por primera vez el *Cara al sol* emitido por Radio Nacional en diciembre del 36, cinco meses después del alzamiento.

⁶⁵ MOURE-MARIÑO, Luis. *La Generación del 36. Memorias de Salamanca y Burgos*. La Coruña: Ediciós do Castro, 1989; p. 119.

⁶⁶ Agradezco a Adelaida Muñoz Tuñón la localización de esta *Chanson du départ* en la Biblioteca Nacional.

⁶⁷ El hecho de que coincida la entonación inicial, que tanta importancia tiene en la estructura del *Cara al sol*, a nuestro juicio es otra razón más que demuestra que Tellería no utilizó en ningún caso como inspiración —ni consciente, ni subconscientemente— *Le Chant du départ* porque si lo hubiera hecho conscientemente hubiera tenido la mínima discreción de cambiar la fórmula primera de entonación, y si lo hubiera hecho subconscientemente, *Le Chant du départ* hubiera saltado inmediatamente a su consciente.

Al-lois, en-fans de la pa-tri— e! Le jour de gloi-re est a-ri-ve
 Ca-ra al sol con la ca-mi-sa nue— va que tú bor-das-te en ro-jo a-yer

Ejemplo 1. Comparación de los primeros compases del *Cara al sol* y de la *Marsellesa*

La Vic-toire enchan-tant nous ou-vre la bar-riè-re, la Li-ber-té gui-de nos pas, et du Nord au Mi-di la trom-
 pet te guer-riè-re A son-né l'heu-re des-com-bats Trem-blez e-ne-mi de la Fran-ce Rois i-vres de sang et d'or-
 gueil! Le peu-ple sou-ve-rain s'a-van-ce Ty-rans des-cen-dez au cer cueil! La Ré-pu-bli-que nous ap-pel-le Sa-chons
 vaincre ou sa-chons pé-ri! Un Fran-çais doit vi-vre pour el-le, Pour el-le un Fran-çais doit mou-ri! Un Fran-çais doit vi-vre pour
 el-le Pour el-le un Fran-çais doit mou-ri! La Ré-pu-bli-que nous ap-pel-le Sa-chons vaincre ou sa-chons pé-ri! Un Fran-çais doit vi-vre pour
 el-le, Pour el-le un Fran-çais doit mou-ri! Un Fran-çais doit vi-vre pour el-le, Pour el-le un Fran-çais doit mou-ri

Ejemplo 2. *Le Chant du départ* de Méhul⁶⁹

ra desaparecido del cancionero del Movimiento.⁶⁸ Y, sin embargo, no se ha advertido nunca el sutil y sustancial parecido que el inicio del *Cara al sol* tiene con el inicio de la *Marsellesa*, una obra que, por otra parte, tenía que estar forzosamente en el subconsciente de Tellería en los tiempos en los escribió su *Amanecer*.

La derrota electoral sufrida en las elecciones de

febrero del 36 condujo a los momentos más complicados de la existencia de Falange. José Antonio fue encarcelado en marzo y la Falange pasó a la clandestinidad. Una vez comenzado el alzamiento, Sánchez Mazas es encarcelado, José María Alfaro se refugia en la embajada de Chile, Miquelarena en la de Argentina. Así las cosas, Tellería, recién casado con María Arregui, demostró un grado inaudito de ingenuidad al registrar bajo su nombre el *Cara al sol* en el Registro de la Propiedad Intelectual,⁷⁰ un trámite que él

⁶⁸ Ya indicamos en la nota 13 de este trabajo que el desencuentro entre Otaño y Tellería se debió producir en la etapa de juventud de ambos cuando coincidían en el órgano de los jesuitas de San Sebastián.

⁶⁹ Tomado de MARTY, Ginette y Georges. *Dictionnaire des Chansons de la Révolution 1787-1799*. Paris: Tallandier, 1988; pp. 185-186.

⁷⁰ Incluso, por ser preceptivo, tuvo que registrar la autoría del texto bajo el seudónimo "Juan Ruiz de la Fuente".

Ca - ra al sol con la ca - mi - sa nue - va que tú bor - das - te en ro - jo a - yer
me ha - lla - rá la muer - te si me lle - ga y no te vuel - vo a ver.
For - ma - ré jun - to a o - tros com - pa ñe - ros que ha - cen guar - día so - bre los lu - ce -
ros im - pa - si - ble el a - de - mán que es - tán pre - sen - tes en nues - tro a - fán.
Si te di - cen que ca - í me fui al pues - to que ten - go a - lli. Vol - ve -
rán ban - de - ras vic - to - rio - sas al pa - so a le - gre de la paz y trae -
rán pren - di - das cin - co ro - sas las fle - chas de mi haz. Vol - ve -
rá a re - ir la pri - ma - ve - ra que por cie - lo tie - rra y mar se es - pe - ra ii A -
rri - ba es - cua - dras, a ven - cer, que en Es - pa - ña em - pie - za a a - ma - ne - cer!!

Ejemplo 3. Melodía de *Cara al sol*

estaba habituado a realizar para sacar partido a la música ligera que escribía y con la que acababa de obtener un éxito resonante y perdurable: el pasodoble *Venta de Vargas* que se hizo muy popular en el Madrid republicano de los años de guerra civil.⁷¹

En ese Madrid desquiciado del verano y el otoño

⁷¹ Mariano Sanz de Pedre en su libro dedicado al pasodoble destaca, entre las creaciones clásicas del género, dos de Tellería: *Venta de Vargas* y, perteneciente al nutrido género de los pasodobles taurinos, *El niño de Portugalete*. Véase SANZ DE PEDRE, Mariano. *El pasodoble español*. Madrid: Imp. de José Luis Cosano, 1961; p. 64.

de 1936, y por su relación con la Falange, comenzó el calvario de Tellería. Poco antes del alzamiento, no obstante, había comenzado una empresa muy interesante que no pudo tener continuidad: formó un quinteto vocal integrado por dos tenores, dos barítonos y un bajo con la pretensión de dar a conocer música de diferentes países y épocas diversas. En uno de los primeros conciertos de este grupo, que fue emitido por Unión Radio, se incluyeron obras de gran interés musicológico como un fragmento de la ópera de Juan Hidalgo con texto de Calderón de la Barca *Ni amor se libra de amor*, junto con obras del

propio Tellería y piezas virtuosísticas para conjunto vocal.⁷² Como hemos indicado la guerra truncó esta prometedora aventura musical de Tellería y, al poco de iniciarse las hostilidades, un camarero del restaurante Or-Kompon denunció al músico por su relación con los falangistas y, en el mes de agosto, Tellería dio con sus huesos en la Cárcel Modelo. En unas notas autobiográficas, el músico resume así este triste episodio de su vida:

“Aunque no es mi intento hablar de mis repetidos encarcelamientos ni de mis defensas ante los tribunales rojos (Jacinto Miquelarena ha dedicado un artículo en *ABC* a mis andanzas) que unas veces me condenaban a muerte y otras me absolvían, proclamando que ‘la música no delinque’ quiero sin embargo consignar que desde el restaurant Or-Kompon partió una de las denuncias que milagrosamente no me llevó al paredón. Fue el camarero que nos servía aquella noche que se hizo pública la canción. Una mano se posó un día sobre mi hombro. Era la mano canalla del camarero del Or-Kompón. Los carceleros paseaban ante mi celda tateando los compases de mi pasodoble *Venta de Vargas*.”⁷³

Jacinto Miquelarena, en su libro *Cómo fui ejecutado en Madrid*, describe con sensibilidad el infierno que vivió en el Madrid de la Guerra Civil una persona de su clara filiación política: “Yo he vivido en Madrid siete meses rojos, siete. A un buen ritmo de paz cotidiana, más o menos, siete meses no son muchos. Son interminables, son eternos, en cambio, cuando llega con cada hora una hora de espanto y con cada minuto una ráfaga de terror”.⁷⁴ Y Tellería no vivió sólo siete meses de espanto, sino treinta y seis. El infierno de Miquelarena, se veía redoblado por su pertenencia al gremio periodístico en el que se desencadenó una

guerra cruenta en los primeros años del Madrid republicano;⁷⁵ el infierno que vivió Tellería fue de una índole diferente, un terror más psicológico, una amenaza menos tangible, más irracional, igualmente dramático y extraordinariamente dilatado en el tiempo. Desde su refugio en la España franquista, Miquelarena describía los horrores de la Cárcel Modelo de Madrid, una cárcel atestada e inserta en una dinámica de dura represión; Tellería los vivió en sus carnes, en la segunda galería, y sólo la fortuna le salvó de los ametrallamientos de la tercera semana de agosto. Más adelante, aprovechando la confusión que reinaba en la Modelo pudo ser trasladado a Porlier, un colegio convertido en cárcel cuyas condiciones generales eran algo mejores que las de la Cárcel Modelo. En la nueva prisión ya nadie sabía la razón de su encarcelamiento, ni siquiera sabían su nombre, de forma que Tellería improvisó una personalidad ficticia, se hizo un poco el loco y consiguió que le absolvieran. Desde su refugio en la España franquista, Miquelarena recordaba con espanto la persecución de que fue objeto por parte de Atadell; Tellería fue capturado e ingresó en la checa de Atadell, la más terrorífica de todas las checas que había en Madrid. Allí inventó que el autor del *Cara al sol* —que era el concepto por el que le detuvieron por segunda vez— no era él, sino un tal Agustín Tellería, a quien había conocido en la Cárcel Modelo y le sabía evadido a la zona nacional. Dijo que él era Juan Tellería, Tellería el bueno, el autor del pasodoble popular *Venta de Vargas*, y una vez más le absolvieron. Para no verse más en estas dificultades Tellería se sacó el carnet de la C.N.T. y trabajó como portero en el palacio de la calle Luna, sede de la Confederación. Luego pasó a la sección de música y volvió a su viejo ejercicio de pianista de cine en el cine de la Prensa donde, a falta de piano, tocaba el armonium de la iglesia de

⁷² *Ondas*. 8-VI-1936.

⁷³ TELLERIA, Juan. *Cuándo y cómo escribí yo el himno de Falange Española. Su tres elementos constitutivos: cerebro, espada, ternura*. Notas mecanografiadas propiedad de la familia Tellería.

⁷⁴ MIQUELARENA, Jacinto. *Cómo fui ejecutado en Madrid*. Ávila: Imprenta Católica Sigiriano Díaz, 1937; p. 7.

⁷⁵ A la luz de la lectura de este libro cobran vida nueva aquellas palabras que pronunció Miquelarena en el banquete de celebración del éxito de *El joven piloto* donde ponderaba la unanimidad de la prensa —al margen de tendencias políticas de cualquier tipo— en la valoración positiva de esa obra. Algo que encoge el corazón de todos los que hubiéramos querido nacer en una España mejor por lo menos en el sentido histórico de carente de Guerra Civil.

San Martín.⁷⁶ En último término, Tellería conoció a Serafín Rodríguez, administrador de los bienes de la familia argentina Bauzá, propietaria del palacio del Cisne esquina a Miguel Ángel que fuera de la marquesa de Bermejillo. Para salvar el palacio y sus bienes, Serafín Rodríguez consiguió que se instalaran en él Zdenko y Xenia Formanek, que formaban la representación diplomática de Checoslovaquia en Madrid. En ese palacio se refugiaron personas perseguidas en el Madrid republicano y, entre ellos, Tellería.

Lo que hemos relatado hasta ahora son apenas los cinco primeros meses de la vida de Tellería en el Madrid de la guerra. Durante los años siguientes, con mujer y ya una hija a la que atender, logró normalizar su existencia en la medida de lo posible, se integró en el ambiente en el que le había tocado vivir y llegó incluso a escribir la música de dos películas importantes de la propaganda republicana: *Amores de juventud* de Julián Torremocha, que se finalizó unos meses después de que terminara la Guerra Civil y *Defendemos nuestra patria* dirigida en 1938 por Juan Manuel Plaza, escritor y crítico de cine miembro de la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura y comisario político del Ejército republicano que realizó en 1937 y 1938 algunas películas para el Estado Mayor del Ejército del Centro, entre ellas *Movilización en el campo*, con música de García Leoz, *Ofensiva*, *Escuela popular de guerra* y *Tren Hospital*.⁷⁷ Paradojas de la guerra.

6. Los últimos años

Uno de los fenómenos que más impresionan en el análisis sociológico del arte español de la posguerra es hasta qué punto una tradición vigorosa en todos los campos se debilita de tal manera que puede incluso considerarse acabada en muchos aspectos. La

razón esencial es la falta de apoyo institucional, pero también hubo importantes razones de tipo psicológico evidentes en personas como Tellería que, sin una razón aparente, se sumieron después de la guerra en una especie de apatía completamente estéril desde el punto de vista artístico.

Después de la guerra, Tellería se enfrentaba de nuevo a la vida "normal". Lo primero que hizo es comprobar si su himno *Cara al sol* estaba correctamente registrado en el Registro de la Propiedad Intelectual. Así fue, pero he aquí que cedió los derechos al Movimiento, algo que no se puede considerar plenamente voluntario ni gratuito sino más bien forzado por una sencilla razón: ¿cómo iba a pagar el Movimiento por el uso de "su" música? Esta pregunta, vista en el contexto político y social de la época y de la consideración que se tenía de la propiedad intelectual, no tenía fácil respuesta. Además, había que considerar que, después de los cinco primeros meses dramáticos —de julio a diciembre del 36—, Tellería se había integrado en el Madrid republicano, tenía carnet de la C.N.T y había colaborado de forma pública y notoria con la República, nada menos que con su sección propagandística, y eso no era muy coherente con una ideología que había propugnado la muerte en el puesto de batalla. Es claro que esta ideología se movía por el terreno del idealismo y que su exposición a la realidad obligó a ciertas revisiones, pero también es verdad que, alentados por ideales, habían muerto miles de combatientes y que la revisión llegó bastante tarde para muchos que colaboraron con los que perdieron la guerra ya fuera por necesidad, por instinto de conservación, por obligación, por debilidad, por inconsciencia, o por la buena y simple voluntad de contribuir a una existencia mejor allí donde se encontraban. También es cierto que el perdón por el colaboracionismo fue bastante arbitrario y se repartió desigualmente: hubo muy pocas absoluciones reales, bastantes inculpaciones y, entre las exculpaciones —como fue el caso de Tellería—, siempre se "tuvo en cuenta" el pasado colaboracionista.

En 1939, por mediación de su viejo protector Serafín Rodríguez, Tellería consiguió un puesto como

⁷⁶ Las noticias relativas a la existencia de Tellería durante la Guerra Civil están tomadas de BORRÁS, Tomás. *Juan Tellería*. Madrid: Zagor, 1962; pp. 24 y ss.

⁷⁷ BONET, Juan Manuel. *Diccionario de las vanguardias en España, (1907-1936)*. Madrid: Alianza Editorial, 1995.

profesor interino de música de cámara —aún bajo el apelativo de “Música de Salón— en el Conservatorio. Es la etapa en la que el Conservatorio se reestructura bajo la dirección del omnipresente Nemesio Otaño,⁷⁸ con quien Tellería no mantenía buenas relaciones. Cuando en 1946 se realizó la oposición para la plaza que Tellería había estado desempeñando de forma interina desde 1939, el tribunal presidido por Otaño se la concedió a otro de los opositores de una manera que a Tellería siempre le pareció completamente injusta. De esta manera, en el año 1946 termina la actividad docente de Tellería.

Ese es el año de la impresionante fotografía de la manifestación multitudinaria realizada en la Plaza de Oriente en contra de las resoluciones de la ONU que aislaban aún más a España del contexto internacional; al fondo, el Teatro Real, el centro neurálgico urbano de la ciudad franquista. La comunidad internacional estaba seriamente preocupada por el estado de España y sólo se consintió por un problema mayor que vino a tapar el caso español y que era la división mundial en dos bloques en los que España no entraba; la problemática de los dos bloques acalló el problema español que ni siquiera tuvo entidad de moneda de cambio en las disputas. Esta situación, sin duda, benefició a España y alejó la posibilidad dramática de convertir el país en un campo de experimentación bélica entre dos potencias. No obstante, con la sombra siempre presente durante esta época de una posible intervención internacional para restablecer el Estado de derecho en España, con rumores tan infundados como peligrosos que hablaban de España como una incipiente potencia nuclear gestionada por ingenieros alemanes y como un reducto de imaginarias y copiosas tropas nazis de élite, la situación española de los años 40 era de una inestabilidad tal que no podía dar lugar a ninguna preocupación cultural digna de mención.

⁷⁸ Circulaba en el tiempo una coplilla alusiva al jesuita que decía: “—Por Dios, Doña Crescencia / me lo encuentro hasta en el baño... / ¿Sabe usted dónde no está el Padre Otaño.? / —Sí, en la Residencia” (MOURE-MARIÑO, Luis. *La Generación del 36. Memorias de Salamanca y Burgos*. La Coruña: Edición do Castro, 1989; p. 121).

En 1940 Tellería pone música a una de las películas emblemáticas del nuevo régimen político: *Sin novedad en el Alcázar*. El cine —que había sido una de las pasiones de José Antonio—⁷⁹ fue un medio en el que Tellería ejerció durante toda su vida: le permitió ganarse la vida en su primera aventura en San Sebastián, luego en Madrid, más tarde en Europa, después en el Madrid republicano y, ahora, como para purgar ese pasado colaboracionista, volvía a poner su talento al servicio del séptimo arte con una obra tan significativa como *Sin novedad en el Alcazar* estrenada en el mes de octubre de 1940.⁸⁰

En el año 1942, Tellería recibió la medalla de oro del Sindicato Nacional del Espectáculo, pero durante los seis años largos que fue profesor del Conservatorio, sólo compuso música incidental para la comedia de Julio Bravo *Don Cugat de Escalada* y apenas escribió música de baile. A pesar de ello, sí que se aprovechó de la fama de su *Cara al sol* para convertirse en, algo así, como el compositor oficial de himnos entre los que destacan el *Canto de la División Azul* con letra de José María Alfaro y Agustín de Foxá que se estrenó el 13 de julio de 1941; el *Himno de las falanges juveniles de Franco* con letra de Enrique Llovet; o el *Himno del campo* con letra de Alfaro y Luis Filgueira. También, como ya indicamos en el punto de este artículo dedicado a las obras líricas anteriores a la Guerra Civil, Tellería estrenó en el Teatro Tívoli de Barcelona una versión revisada de *Los blasones* bajo el título de *El amor en vacaciones*.

Una vez apartado de la docencia, Tellería reanudó su carrera como compositor de música para la escena con un libreto de José María Pemán titulado

⁷⁹ Véase GELABERT, Fructuoso. “Datos para la historia cinematográfica de la Falange. Aportación a la historia de la cinematografía española (II)”. *Primer Plano. Revista española de cinematografía*, 1, nº 3, 3-XI-1940. Además, durante los años previos a la Guerra Civil, el propio cine como espacio cultural se convirtió en terreno de batalla: en algunos se ponían películas rusas, mientras que en otros la programación era de ideología fascista; esto hacía que el cine se convirtiera en un espacio muy apto para atentados terroristas de uno y otro bando.

⁸⁰ Comentarios al estreno de esta película se pueden consultar en LUJÁN, Adolfo. “El héroe y su doble”. *Primer Plano. Revista española de cinematografía*, 1, nº 2, 27-X-1940, así como en los números siguientes de esa revista.



Juan Tellería dirigiendo la Banda Municipal de Madrid en los años 40

Las viejas ricas. Esta obra se estrenó en el Teatro de la Zarzuela 15 de febrero de 1947. En esta época Pemán era una de las figuras más representativas de la cultura oficial franquista y resulta muy significativo que confiara su libreto a Tellería, sin duda porque intentaba aprovechar la capacidad creativa de Tellería para llenar de alguna manera la débil escena musical española de la posguerra. El libreto estaba completamente supeditado a la música y los críticos apuntaron la brillantez de la parte musical a pesar de que el libreto sacrificaba demasiadas situaciones dramáticas en favor de ofrecer al músico momentos de lucimiento. Sainz de la Maza, destacaba en su columna crítica del ABC que "...el primero y tercer cuadros están casi por completo contruidos musicalmente y son verdaderos cuadros de ópera cómica".

Al igual que sus obras líricas anteriores, *Las viejas ricas* no se repusieron en la programación teatral de

manera que el sueño de Tellería que, como el de cualquier compositor de música lírica, sería ver sus obras programadas de forma sistemática, no llegó a cumplirse y, a pesar de ello, volvió a intentar una zarzuela con el libro *Alegre primavera* de Julio Bravo, que no llegó a terminar dejándolo sólo a falta de la orquestación. "El 25 de febrero de 1949 —relata Sagaría— Tellería se sintió algo indispuesto; lo visitó el médico que certificó le aquejaba un ataque gripal. El día 26 a las seis de la mañana, pidió a su mujer una tableta de aspirina; la tomó y al poco quedó dormido; lo dejaron solo y hacia las diez y media, al observarle muy silencioso, la esposa se aproximó al lecho y lo encontró muerto. Se diagnosticó había expirado de un derrame interno".⁸¹

Tellería fue un músico de una gran facilidad, un

⁸¹ SAGARDÍA, Ángel. *Vida y obra de cuatro músicos vascos. Ensayo crítico-histórico*. [1965]; pp. 35-36.

compositor versátil capaz de conseguir acertar con el gusto del público masivo con la misma sencillez con la que era capaz de agradar a los críticos más proselitistas: su escasa música sinfónica es muy interesante, sobre todo los movimientos para cuarteto de cuerda *Andante* y *Danza rústica*. En el terreno de la música lírica, con *El joven piloto*, consiguió una de las piezas más destacadas de la escena española y, dentro de campos tan opuestos como el religioso y el bailable, no dejó de tener aciertos tan notables como el pasodoble *Venta de Vargas* o su *Ave Maria* para tenor y piano o la impresionante *Salve, Maria* para coro mixto. Había sido un hombre independiente que en condiciones normales hizo siempre lo que más le apeteció sin someterse al rigor de ninguna disciplina ni de ningún horario. Cuentan sus hijas que en una

ocasión, ya en sus últimos años, el capitán general de Madrid, Muñoz Grandes, le encargó el que hubiera sido himno del ejército y que, a cambió, le ofreció las estrellas de capitán. Tellería, como tantas otras veces, empezó a remolonear, a no encontrar la música exacta, a dudar. Se llegó a hacer un desfile por ver si con los pasos marciales y el despliegue militar le llegaba la inspiración al músico como pasó con el *Canto de la División Azul* que se le ocurrió cuando salía el tren con las tropas. Pero todos los intentos fueron vanos y Tellería, haciendo gala una vez más de su ingenuidad, acabó por contestar al general —una de las personas que más poder tuvieron en el régimen franquista— que no le salía nada y que además pensaba que la Falange y el ejército nunca se habían llevado bien.