



MARÍA PALACIOS

<https://orcid.org/0000-0002-2072-1644>

mpalacios@usal.es

Universidad de Salamanca

Flores, fragancias y perfumes en la crítica musical de Adolfo Salazar: música moderna y nueva masculinidad en los “felices años veinte”

Flowers, Fragrances and Scents in Adolfo Salazar's Music Criticism: Modern Music and New Masculinity during the Roaring Twenties

Adolfo Salazar es un crítico musical especialmente reconocido, sobre todo en el ámbito español y mexicano. A pesar de ello, aún quedan numerosas cuestiones por investigar en su complejo y rico discurso musical. Probablemente unas de las más importantes y olvidadas sean las cuestiones de género (teniendo en cuenta, además, que el crítico era homosexual, con la asunción no normativa que ello implica). Como se analizará en este artículo, estas miradas de género en sus textos críticos plantean de forma implícita una nueva masculinidad que invade de manera profunda diversas facetas asociadas a la música. De los aspectos vinculados con la nueva masculinidad se analizará uno especialmente claro en sus textos: el uso de las flores, los aromas y los perfumes, con énfasis en un perfume especialmente significativo, el oriental, y su relación con el homoerotismo y la música moderna.

Palabras clave: música moderna, vanguardia, nueva masculinidad, flores, perfumes, orientalismo, homosexualidad.

Adolfo Salazar is a particularly well-known music critic, especially in Spain and Mexico. However, there are still many issues to explore in his complex and rich musical discourse. Probably some of the most important and overlooked are the issues of gender (taking into account, in addition, that the critic was homosexual, with the non-prescriptive assumption that this implies). As analysed in this article, these perceptions of gender in his critical texts implicitly suggest a new masculinity that deeply pervades various facets of music. Of the issues related to new masculinity, one that is especially clear in his texts will be analysed: the use of flowers, aromas and scents, focusing on a particularly important scent, the oriental, and its relation to homoeroticism and modern music.

Keywords: modern music, avant-garde, new masculinity, flowers, scents, Orientalism, homosexuality.

Introducción

La década de 1920 fue un periodo fundamental en la introducción de las vanguardias musicales en España. El impresionismo junto con el neoclasicismo, se transformaron en los ismos centrales desde donde se desarrolló el concepto de “música moderna”. Como es bien conocido, en la introducción de estas vanguardias fue fundamental Adolfo Salazar, el crítico musical de *El Sol*¹. El proceso de instalación de las vanguardias musicales en Madrid culminó, en cierta medida, con la presentación del Grupo de los Ocho en la Residencia de Estudiantes, con un concierto presentado bajo la etiqueta de “música moderna”². Esta “música moderna”, de nuevo definida en gran parte a través de la crítica de Salazar, estuvo asociada, como demostraremos, a una nueva concepción de masculinidad que influyó tanto en las prácticas musicales como en la escucha, en la estética e incluso en el propio concepto de compositor moderno. Al respecto, sin tener en cuenta específicamente a la música, señalaba Alberto Mira que: “el modernismo hispano ha estado sutilmente apuntalado por ideologías sobre el género y la identidad sexual”³. El objetivo principal del presente artículo es, por tanto, analizar los textos de Salazar desde una perspectiva de género, para comprobar cómo se relacionan sus referencias musicales acerca de la música nueva con la construcción de una nueva masculinidad.

Recordemos al respecto, tal y como señala Nerea Aresti, que precisamente a partir de la década de 1920 se produjo en España una importante renovación en torno a los ideales de feminidad y masculinidad, siendo unos años donde existió una “proliferación sin precedentes de investigaciones, ensayos y de toda

¹ Sobre Adolfo Salazar se han realizado numerosos trabajos monográficos: desde los pioneros de Consuelo Carredano: “Adolfo Salazar en España. Primeras incursiones en la crítica musical: la *Revista Musical Hispano-Americana* (1914-1918)”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 84, 2004, pp. 119-144; —: “Danzas de conquista: herencia y celebración de Adolfo Salazar”, *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*, María Nagore, Leticia Sánchez de Andrés, Elena Torres (eds.), Madrid, ICCMU, 2009, pp. 175-198; —: “La propaganda republicana en París: Adolfo Salazar, la Guerra Civil y Les Archives Espagnoles”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 24, 2012, pp. 7-44; —: “Adolfo Salazar: nuevo camino en tierras lejanas”, *Allegro cum laude: estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares*, Madrid, ICCMU, 2014, pp. 491-496; hasta las últimas investigaciones de Francisco Parralejo: *El músico como intelectual. Adolfo Salazar y la creación del discurso de la vanguardia musical española (1914-1936)*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2019.

² La invitación a ese concierto, desarrollado el 29 de noviembre de 1930, aparece bajo el título “Música moderna y jóvenes músicos españoles. 8 músicos, 8, presentados por Gustavo Pittaluga. 8 obras, 8, interpretadas por Rosita García Ascot”. Por ello se ha decidido utilizar ese término “Música moderna” en el título y a lo largo de este trabajo, frente a otros como música nueva, de vanguardia, o modernista. Para entender este proceso en su contexto véase María Palacios: *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera. El Grupo de los Ocho (1923-1931)*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2008.

³ Alberto Mira: “Modernistas, dandis y pederastas: articulaciones de la homosexualidad en la Edad de Plata”, *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 7, 1, 2001, p. 25.

clase de literatura sobre materias sexuales”⁴. Los discursos estéticos asociados a la música moderna participaron también en estos debates, como veremos a lo largo del texto.

Con relación al estado de la cuestión, es reseñable destacar que sobre Salazar y la introducción de las vanguardias musicales en España se ha escrito profusamente⁵, pero todavía no se ha realizado una lectura de sus textos bajo la perspectiva de género, asociada en este caso de forma directa a la citada homosexualidad del crítico. Bajo nuestro punto de vista, este enfoque, lejos de ser anecdótico, es central en el pensamiento y en la identidad del crítico de *El Sol*, por lo que analizar su discurso obviando esta perspectiva deja fuera una parte crucial de su pensamiento⁶. Los textos en prensa de Salazar están cargados de imágenes, símbolos y referencias que rompen con la mirada del compositor clásico asociado a una masculinidad hegemónica⁷ y se abren a elementos tradicionalmente unidos con lo femenino. Sin embargo, esto no implica que el mundo de la mujer propiamente dicho interesara especialmente al crítico.

Son muchos los elementos que podríamos analizar dentro de esa nueva masculinidad relacionada con la música moderna. Algunos han sido ya tenidos en cuenta en trabajos anteriores –aunque sin la connotación asociada al género–, como la importancia de la sencillez, el humor y lo intrascendente, el gusto por la belleza como categoría estética central⁸ o el poder dado a la juventud⁹. Todos estos aspectos escapan de lo que podríamos denominar una masculinidad hegemónica, más asociada al mundo sublime de lo heroico beethoveniano¹⁰. Al respecto, para comprender el significado de cómo tiene que ser y actuar el hombre (y la mujer) en esos años, y cómo se relaciona con una

⁴ Nerea Aresti: *Médicos, donjuanes y mujeres modernas. Los ideales de feminidad y masculinidad en el primer tercio del siglo XX*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2001, p. 109.

⁵ F. Parralejo: *El músico como intelectual...*

⁶ Al respecto hacemos propias las palabras de José Luis Plaza Chillón, pero en nuestro caso referidas a Salazar, quien afirma que no tener en cuenta la homosexualidad de Lorca en su obra implica no abordar una parte especialmente profunda e importante de su pensamiento estético. José Luis Plaza Chillón: *Efebos tristes. La iconografía homosexual masculina en los dibujos de Federico García Lorca*, Granada, Comares, 2020.

⁷ Utilizamos este concepto en la línea en la que ha sido definido en trabajos como R. W. Connell, James W. Messerschmidt: “Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept”, *Gender and Society*, 19, 6, diciembre 2005, pp. 829-859. No entraremos por tanto a definir el concepto en este artículo, sino que remitimos a Connell y Messerschmidt para entender sus posibilidades y límites.

⁸ María Palacios: “Hacia la búsqueda de la belleza: aproximación analítica a la música del grupo de los ocho en la década de 1920”, *Revista de Musicología*, 31, 2, 2008, pp. 499-522.

⁹ Francisco Parralejo: “Jóvenes y selectos. Salazar y Ortega en el entorno europeo de su generación (1914-1936)”, *Los señores de la crítica: periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)*, Teresa Cascudo, María Palacios (eds.), Sevilla, Doble Jota, 2012, pp. 55-94.

¹⁰ María Palacios: “La conmemoración del primer centenario de la muerte de Beethoven en Madrid: música sinfónica y masculinidad”, *Un Beethoven ibérico: dos siglos de transferencia musical*, Teresa Cascudo (ed.), Granada, Comares, 2021, pp. 237-254.

masculinidad (y feminidad) concreta, podemos recordar los trabajos de Gregorio Marañón, quien desarrolló importantes teorías sobre el tema, con un enorme peso social y cultural en la época¹¹.

Tal y como señalamos en el título, de todos los aspectos asociados a esta mirada de género, en este artículo nos centraremos en los perfumes, las fragancias y las flores, elementos que veremos son constantes en la crítica de Salazar y estaban unidos culturalmente en la época al mundo femenino de la mujer. Como analizaremos, estos conceptos en Salazar resultaron centrales a la hora de establecer las dimensiones simbólicas que separan al verdadero amante (creador y oyente) del arte nuevo, frente al mero *amateur*. El perfume, en una época en la que –recordemos– nace el famoso Chanel n.º 5 en París (creado en 1921 por Ernest Beaux y popularizado por Coco Chanel), se convirtió en un elemento esencial de la retórica del discurso salazariano.

Esta asociación de perfume y música no hemos de olvidar que tiene también sus orígenes en el concepto de sinestesia, centro de la estética francesa de fin de siglo. Tal y como ha desarrollado Sonsoles Hernández, nos encontramos con compositores, entre los que destaca especialmente Claude Debussy (referente de modernidad para Salazar) que parten en sus obras de esa idea principal de evocación de los sentidos, donde los colores, formas o perfumes están especialmente presentes¹². En nuestro análisis, sin embargo, en lugar de aproximarnos al perfume desde la vía de la sinestesia, nos parece más pertinente hacerlo desde el citado enfoque de género a partir del análisis del discurso crítico-musical. La razón por la que asumimos esta perspectiva es que en los textos críticos de Salazar se rompe con la idea que en estos años se desarrolla desde el sistema médico, donde la masculinidad y la feminidad se planteaban como dos polos irreconciliables¹³. Como veremos, partimos de la hipótesis de que en esta nueva masculinidad asociada a la música moderna se asumirán elementos del mundo femenino y se resignificarán otros desde una perspectiva claramente homoerótica.

Si analizamos el periodo bajo las etiquetas masculino/femenino –sinónimos de hombre/mujer– de forma estanca y enfrentada, se puede caer en la tentación de pensar que esta estética musical con referencias a flores y perfumes estaría asociada al mundo de la mujer. Sin embargo, y frente a la música representada por los grandes compositores canónicos centroeuropeos (Wagner, Beethoven), veremos que aparecen unos tópicos unidos con lo femenino, el mundo francés impresionista y la música moderna madrileña, donde los protagonistas

¹¹ Es especialmente recomendable su ensayo *Don Juan*, un trabajo que, aunque editado en la década de 1940, recoge su pensamiento fraguado desde los años 20. Gregorio Marañón: *Don Juan*, Madrid, Espasa-Calpe, 1940.

¹² Sonsoles Hernández Barbosa: *Sinestesis. Arte, literatura y música en el París fin de siglo (1880-1900)*, Madrid, Abada Editores, 2013.

¹³ N. Aresti: *Médicos, donjuanes...*, pp. 118 y ss.

fueron varones como Claude Debussy, Maurice Ravel, Manuel de Falla o Ernesto Halffter. Es decir, en una conformación dicotómica del sistema de género sexual, frente a lo masculino/hombre solo quedaba confrontar lo femenino/mujer, pero en este caso, como ya señalamos y constataremos a lo largo del texto, la mujer estaba fuera del debate.

El propio Salazar se enfrentaba en cierta medida a esta problemática, ante el estreno de *Becqueriana*, de María Rodrigo, en 1915. Se quejaba el crítico en ese estreno de cómo, al tratarse de una composición escrita por una mujer, algunos críticos la unían de forma directa, y para él errónea, a Debussy:

Becqueriana, en cuanto a la sensibilidad que revela, es bien la obra de una mujer. Su ligereza, digamos fragilidad; su sutilidad de mariposa es la contribución a la música del eterno femenino. Sintiendo estas cualidades, algunos críticos han culpado a la señorita Rodrigo de afrancesamiento (quieren decir *debussismo*). ¡Qué concepto de la mujer, de Debussy... y de la música!¹⁴.

Es decir, para Salazar asociar ese “eterno femenino”, entendido como lo propio de la mujer, directamente con el mundo del impresionismo es un error de base que atentaba incluso a la concepción de lo que es música. Así, desde esta mirada, y siguiendo los preceptos del propio crítico, en este trabajo analizaremos la nueva música no desde el ideal de lo femenino/mujer, sino desde esa perspectiva de nueva masculinidad, vinculada con lo que es ser un compositor moderno (varón) y cómo hay que entender y escuchar esa nueva música.

El presente artículo se divide en dos grandes apartados: el primero, unido a un análisis crítico del discurso, pone el foco en el uso general de las flores, aromas y perfumes en los textos de Salazar en torno a la música moderna. El segundo se centra en un aroma concreto, el perfume de “arabia”. Este apartado concluye con una breve aproximación a la partitura *Rubaiyat*, de Salazar, añadiendo así al análisis crítico-musical referencias a las propias partituras del autor, para comprender de forma más profunda su pensamiento estético. A partir de la reivindicación de un orientalismo sensual en música, este perfume oriental trasciende en esta segunda parte del texto la mirada de lo exclusivamente femenino y se abre a una interpretación en clave homoerótica. Recordemos, además, que en la época a las personas homosexuales se les denominaba “invertidas”, es decir, en el caso de los varones serían aquellos hombres que no respondían de forma clara a una masculinidad viril y asumían elementos del otro sexo¹⁵.

¹⁴ Adolfo Salazar: “La música en España. Madrid”, *Revista Musical Hispano-Americana*, año VII, 17-19, julio-septiembre 1915, p. 11.

¹⁵ Francisco Vázquez, Richard Cleminson: “Los invisibles”, *una historia de la homosexualidad masculina en España, 1850-1939*, Granada, Comares, 2011; Nerea Aresti: *Masculinidades en tela de juicio. Hombres y género en el primer tercio del siglo XX*, Madrid, Cátedra, 2010, pp. 179-252.

Flores, fragancias y perfumes

Uno de los elementos retóricos que encontramos con mayor frecuencia en los textos de Salazar es su énfasis al reivindicar las fragancias, los olores y perfumes como elementos fundamentales a la hora de comprender las esencias últimas del lenguaje musical moderno. Este concepto de esencia es fundamental en su pensamiento, y esta esencia es marcada a partir del uso de la metáfora del perfume, unido en la mayor parte de los casos con el mundo de las flores. Tal y como destaca Emilio Peral, las flores suelen representarse de forma tradicional como “la encarnación simbólica de la mujer”¹⁶, unida a la belleza, lo efímero y delicado. Desde esta mirada, el perfume de la flor es doblemente efímero y delicado. Estas flores perfumadas en la cultura de la época estaban relacionadas de forma directa con el mundo de la mujer, algo que podemos comprobar si analizamos mínimamente los anuncios de higiene personal que aparecen en el propio periódico *El Sol*¹⁷. En ellos vemos que la mayoría siguen utilizando el cuerpo de la mujer como protagonista. Las flores, además, solo aparecen en las fragancias dedicadas a la mujer, siendo la colonia para varones muy minoritaria en número y asociada al mundo del deporte y la salud.



Ilustraciones 1 y 2. Anuncios de perfume y colonia publicados en *El Sol* (12-4-1922, el de la izquierda, y 18-3-1921, el de la derecha)

¹⁶ Emilio Peral: *Pierrot / Lorca. Carnaval blanco del deseo oscuro*, Madrid, Guillermo Escolar, 2020, p. 76.

¹⁷ Una selección de los mismos está disponible en “Anuncios de Higiene en el periódico *El Sol*”, <https://diarium.usal.es/mpalacios/jabones-y-productos-de-higiene-en-el-periodico-el-sol/> (consulta 23-6-2021).

Además, hemos de tener en cuenta que en estos años se implementaron de forma especialmente activa las nuevas medidas de higiene derivadas de los descubrimientos en microbiología. El conocimiento cada vez más profundo de microorganismos que desarrollaban enfermedades en ocasiones mortales generó también un cambio de hábitos en la higiene personal, donde el lavado de manos se transformó en algo básico para el hombre moderno. Las propias colonias estaban unidas a la idea de salud. En 1923, se definían como fundamentales para la “salud”, la “hermosura” y la “limpieza” y, de hecho, se añadían unas gotas al lavado diario¹⁸. Recordemos que en 1918 comenzó la pandemia denominada como gripe española, que provocó un cambio de hábitos importante en la población y que también afectó al concepto hegemónico de masculinidad en este ámbito, como señala Aresti en sus investigaciones¹⁹. Este hecho provocó un “miedo al pobre” y a la suciedad transmisora de enfermedades, definidas por el médico Álvaro López Nuñez en 1914 como “enemigos invisibles” que viajan “desde los hogares miserables a los ricos”²⁰. Es decir, la higiene personal fue un elemento fundamental e identitario de clase, algo que generalizó el uso frecuente de jabones, fragancias y olores identificados con la limpieza del hombre moderno, en el que se reconocía el propio Adolfo Salazar. Este aspecto tendríamos que unirlo también a la estética del dandi²¹. Recordemos que esta estética fue definida, ya en épocas anteriores, por autores como Baudelaire, quien también será de los primeros en reivindicar un uso no normativo, fuera de la moral vigente, de las flores, en su famoso *Les Fleurs du Mal*. El dandi de los años 20, sin embargo, estaba cada vez más legitimado debido a estos cambios sociales derivados de la higiene social y de la salud.

El gusto por la limpieza, la pureza, la depuración y la evocación de las flores y fragancias en los textos de Salazar (y en prácticas como el frecuente lavado de manos en compositores como Manuel de Falla) es posible que tenga mucho que ver con su legitimación en este nuevo contexto social pospandémico. Como veremos, Salazar se reapropió de las flores y perfumes dentro de este mundo simbólico como bandera identitaria para definir a la música moderna y a los nuevos compositores, varones, configurando así la citada moderna masculinidad. Analizaremos estos aspectos a partir de tres casos concretos: cuando Salazar se refiere a la música de su protegido Ernesto Halffter, cuando habla de la obra del propio Manuel de Falla y también cuando trata la estética y estilos musicales del mundo francés de Debussy y Ravel.

¹⁸ “España y los perfumes”, *Elegancias*, 1, enero 1923, p. 53.

¹⁹ N. Aresti: *Médicos, donjuanes...*, pp. 72-90.

²⁰ Texto de López Nuñez para la Sociedad Española de Higiene, citado en N. Aresti: *Médicos, donjuanes...*, p. 74.

²¹ Elisa Glick: “The Dialectics of Dandyism”, *Cultural Critique*, 48, primavera 2001, pp. 129-163; Rhonda K. Garelick: *Rising Star: Dandyism, Gender and Performance in the Fin de Siècle*, Princeton, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1998.

En noviembre de 1923, cuando Ernesto Halffter presenta sus *Dos bocetos sinfónicos* con la Orquesta Filarmónica de Madrid bajo la dirección de Bartolomé Pérez Casas, Salazar escribía en su crítica: “por fin brota la flor”²². Se trataba del primer concierto sinfónico de relevancia en el que participaba el compositor y “la flor”²³, en este contexto, ya no es el tradicional símbolo de la mujer, sino la representación del nuevo compositor moderno. El uso de esa “flor” como referente identificativo abandonaba definitivamente el ideal de masculinidad normativa hegemónica, trasladándose a los márgenes, al límite de la estética de lo cursi. Esta nueva masculinidad, que reivindica lo joven y efímero (la juventud, como las flores, son desde esta perspectiva efímeras y delicadas), sigue presente en la definición que Salazar hace posteriormente del compositor:

Un poco por modestia y otro por timidez, más razona esta, acaso, que aquella, Ernesto Halffter recibía ayer, emboscado en un asiento del gallinero, como un estudiantito anónimo, el sufragio entusiasta de sus compañeros. Esa actitud me parece la más simpática y la más a tono con la jovial transparencia de alma, la suave ‘insouciance’ juvenil que tan bien revela su música²⁴.

La reivindicación de los ideales de juventud relacionados con el mundo de la música moderna, como comentamos anteriormente, ya ha sido trabajada en estudios anteriores, entre los que destaca el trabajo de Parralejo²⁵. En esta ocasión es importante remarcar cómo esa juventud tiene muchos puntos en común con la construcción de la nueva masculinidad, unida a la flor primaveral que se despierta ingenua ante el mundo. Modestia, timidez, simpatía y el uso de diminutivos (“estudiantito”) asociarían de nuevo la línea estética del compositor más a lo habitualmente vinculado con el mundo de la mujer que a la masculinidad normativa hegemónica, en la línea marcada por Connell y Messerschmidt²⁶.

“La flor” no solo define al compositor, sino que en este caso también es utilizada por Salazar para identificarla con la propia obra. Los dos bocetos sinfónicos presentados se transformaron para el crítico en “florejillas imponderablemente suaves y graciosas de nuestra música”²⁷. Una vez más lo femenino más cursi pasa a categoría estética, algo por otra parte muy habitual en el modernismo

²² Adolfo Salazar: “La vida musical: Pérez Casas y ‘los nuevos’. Los ‘Dos Bocetos’ de Ernesto Halffter”, *El Sol*, 10-11-1923.

²³ El uso simbólico de la flor con lo femenino en el imaginario de épocas posteriores, en ocasiones unido con lo travesti de hombre a mujer, lo encontramos también en la famosa obra de teatro de José M.^a Rodríguez Méndez, *Flor de otoño* (1973), ambientada en la Barcelona de los años 20. La obra fue llevada al cine por Pedro Olea en 1978 con el título, *Un hombre llamado Flor de Otoño*, con José Sacristán como protagonista en el complejo papel de homosexual anarquista de día y travesti de noche.

²⁴ A. Salazar: “La vida musical: Pérez Casas...”.

²⁵ F. Parralejo: “Jóvenes y selectos...”, pp. 55-94.

²⁶ Véase nota 7.

²⁷ A. Salazar: “La vida musical: Pérez Casas...”.

artístico y literario del 27 al que pertenecía Salazar. Cuando Salazar se refiere a Manuel de Falla, también suelen aparecer con frecuencia comentarios en esta misma línea. Incluso obras más modernas y límites en cuanto a la estética tonal tradicional como puede ser su *Concerto para clavecín, flauta, oboe, clarinete, violín y violonchelo* serán definidas antes de su estreno en Madrid como “la fina flor de lo perfecto”²⁸.

Son numerosas las ocasiones en las que Falla se une a este concepto de flor. Este recurso propio de la crítica lo encontramos también en monografías editadas por Salazar, como el volumen *La música contemporánea en España*²⁹. En este texto, el compositor en su época madrileña, anterior a su viaje a París, es definido por Salazar como “todavía un brote en flor”³⁰. Posteriormente, afirma el crítico que “Albéniz o Falla no serían más que una flor en el desierto”³¹. Destacamos este aspecto ya que la retórica de Salazar en sus monografías suele ser algo menos poética y literaria de la que suele adoptar en muchas críticas musicales, objeto de esta investigación. Sin embargo, con algunos protagonistas (como Falla, Halffter o Debussy) sigue permitiéndose algunas licencias también en esos textos.

Volviendo al concierto de Halffter, en los comentarios al segundo de los bocetos Salazar sigue en una línea similar, asociando al compositor moderno elementos tradicionalmente unidos al mundo de la mujer. Señalaba así el crítico que “en el infantil candor de ‘la canción del farolero’ que fue repetida saludó sonriente a quien este musiquito no desdeñaría en tener por maestro: al autor de ‘Ma Mère l’Oye’”³². El mundo de lo infantil, de nuevo el diminutivo “musiquito”, e incluso la sonrisa, son elementos que podríamos también asociar sin dificultades al mundo de la mujer, en un momento en el que, como destacamos en la introducción, lo femenino y lo masculino eran construcciones analizadas como enfrentadas e irreconciliables.

En este fragmento de la crítica, además, aparece Ravel asociado, como Halffter, a esta música de aromas suaves. Esto es algo también habitual en sus textos y significativo. En otro concierto, realizado algunos años antes (1922), sus comentarios ante la interpretación de *Le Tombeau de Couperin* vuelven a estar muy próximos a la estética de lo *kitsch*, con aromas y pétalos como protagonistas: “No es que haya que ser un lince para percibir el fino aroma que esta obra exhala, tejida con suavidades de pétalos y con no más que puras insinuaciones, sonrisas y guiños de ojos con que a cada momento se comunica con el auditor que sabe marchar por el camino que se le brinda”³³.

²⁸ Adolfo Salazar: “Idioma y estilo. Clasicismo y modernidad”, *El Sol*, 3-11-1927.

²⁹ Adolfo Salazar: *La música contemporánea en España*, Madrid, La Nave, 1930.

³⁰ *Ibid.* p. 166.

³¹ *Ibid.* p. 271.

³² A. Salazar: “La vida musical: Pérez Casas...”.

³³ Adolfo Salazar: “Las orquestas. ‘Le tombeau de Couperin’ de Ravel”, *El Sol*, 21-11-1922.

Aquí al “fino aroma” se suman también “insinuaciones, sonrisas y guiños de ojos”, elementos que tradicionalmente definen la coquetería femenina. Como vemos, y destacaremos después, son precisamente el aroma y los pétalos suaves, los que van a guiar al auditorio y separar al público entre los capaces de asumir esa nueva sensibilidad (que podemos asociar claramente con una nueva masculinidad) y los que no.

Esta forma discursiva, a su vez, recuerda mucho a los textos escritos para la mujer en un espacio del periódico considerado, en principio, como banal. Si comparamos este párrafo de la crítica de Salazar con el apartado “Modas” escrito en la sección “La mujer, el niño, y el hogar” de *El Sol*, veremos que el tipo de retórica es bastante similar: “Flores y pájaros en los puestos callejeros, y una confraternidad entre todas las gentes [...] perfume oriental, té humeante en las tazas, de colores chillones. Música lejana. Las lenguas vuelan, los oídos se aguzan. En el saloncito todo es animación”³⁴.

Las descripciones delicadas, los diminutivos, las flores y perfumes, y el propio color de los textos, son muy similares tanto en los fragmentos destacados en las críticas de Salazar como en los textos escritos directamente para la mujer en la sección que era calificada como la más intrascendente de *El Sol*. Los perfumes y fragancias, es decir, lo sutil y delicado, es desde esta perspectiva transformado por Salazar en referente del nuevo arte, al mismo tiempo que lo aleja del tradicional mundo exclusivo de la mujer. Frente al heroísmo romántico, la nueva estética musical parte de elementos más etéreos que son sublimados y reivindicados como el verdadero espacio de significación.

Estos aspectos aparecen también de forma clara en el siguiente ejemplo, donde Salazar contrapone la aparente estabilidad de Richard Strauss, asociada aquí con la figura de una torre, con la supuesta inestabilidad de un jazmín: “La fuerza, se ha dicho, en efecto es una cualidad eminente en Strauss; y éste podrá sugestionar a quienes ignoren que un jazmín es más fuerte que una torre, porque las torres se rinden a su pesadumbre y un jazmín se renueva a cada primavera. [...] En rigor, más que fuerte Strauss es violento”³⁵.

Esta asociación del jazmín (masculino) como metáfora para el compositor (varón) recuerda también al verso de Lorca del romancero gitano, donde apelaba a la “voz de clavel varonil” en su conocidísimo poema a Antoñito el Camborio. Recordemos que Lorca, también homosexual, era amigo de Salazar en estos años y recurre en esta ocasión de nuevo a una flor en masculino, el clavel, otorgándole un nuevo espacio de género al virilizarla. Se escapa también

³⁴ [Probablemente escrito por M.^a Luz Morales, encargada de esta sección del periódico, que se publicaba los domingos]: “Modas. La mujer, el niño, el hogar”, *El Sol*, 30-10-1930. Esta sección, dedicada a la mujer, suele incluir grandes anuncios de higiene personal (jabones, perfumes, donde las flores y el cuerpo de la mujer eran las protagonistas).

³⁵ Adolfo Salazar: “La vida musical: Ricardo Strauss y su posición ante el arte contemporáneo”, *El Sol*, 11-3-1925.

Salazar del mundo masculino hegemónico al renunciar a la idea de violencia y al dar a esta característica asociada a Strauss una connotación especialmente negativa.

Además, en la cita de Salazar lo efímero y etéreo de las flores es reivindicado de nuevo, ahora desde la perspectiva de la renovación primaveral, tradicionalmente una estación que tampoco suele estar asociada con el varón. Recordemos que la primavera es la única estación del año que se nombra en femenino en español y que también suele representarse unida a la mujer y a lo femenino en la mayoría de las representaciones iconográficas: desde *La primavera* de José de Madrazo (1819, Museo del Prado), representada por una mujer alada, cargada de flores y acompañada de un pequeño amorcillo, pasando por *La primavera* que representan *Las floreras* que Goya realizó para los famosos tapices en 1786 (Museo del Prado), hasta la archiconocida *Primavera* de Botticelli, que se puede ver en los Uffizi florentinos (1477-1478, Galleria degli Uffizi). Es decir, aunque las referencias se hagan en masculino (el jazmín de Salazar o el clavel de Lorca), la renovación se produce desde la feminidad que representa lo floral, asociada y asumida en este caso en todo momento con el varón.

En la misma línea, Juan José Mantecón, desde *La Voz*, hablaba de Strauss en términos similares: “las calidades de alma, aquello que con más fragancia da el espíritu, y que se traducen en signos apenas perceptibles, en los gestos precisos, nada superfluo, todo útil y necesario, no llega a la conciencia de estas hiperestesiadas sensibilidades”³⁶. De nuevo apela así Mantecón –siguiendo las palabras de Salazar– a la idea de “fragancia”, unida al gesto “apenas perceptible”, que se transforman en verdaderamente esenciales y básicos para comprender dónde se encuentra la novedad musical y lo moderno, aunque Mantecón no recurre aquí al mundo directo de las flores y la primavera.

Este aspecto de la fragancia y los olores es también significativo cuando Salazar trata el mundo de la evocación propia del denominado impresionismo musical de Debussy. Me gustaría destacar al respecto un párrafo, bastante temprano en la crítica de Salazar (1918), donde el autor compara a Debussy con Rubén Darío:

Un momento el artista alza la vista por encima de la muralla que la escuela le fabricó alrededor del huerto propio. La exuberancia de la vegetación cercana le sugestionaba: ¿le estaría vedado respirar aromas del cercado ajeno? Intentó no sobrepasar los límites marcados; pero los halló demasiado estrechos. Los fuertes perfumes del jardín de al lado le perseguían, flotaban en el ambiente; aquellos colores atractivos iluminaban aún sus ojos³⁷.

³⁶ Juan del Brezo [Juan José Mantecón]: “Strauss y el Romanticismo”, *La Voz*, 2-12-1920.

³⁷ Adolfo Salazar: “Rubén Darío y Claudio Debussy”, *El Sol*, 20-5-1918.

Vemos así cómo, en esta metáfora del modernismo musical, las fragancias y perfumes, al límite de una formulación edulcorada de sentimientos, se convierten en el lugar central de la inspiración y estética. Es, además, un perfume exquisito, complejo, difícil y que no puede ser asumido por todo el mundo; algo que de nuevo nos lleva al mundo de las minorías selectas tan propio del espacio ideológico orteguiano seguido por Salazar. Afirmaba al respecto el crítico de *El Sol* en 1924: “Admirable, maravilloso jardín ese de la vieja, de la muy añeja música. Pero ¡qué difícil percibir su aroma! Perfumes tan sutiles y volátiles como los de la música moderna, no están al alcance de las pituitarias al por mayor, ni de los partidarios del ‘consumo musical’”³⁸.

Es decir, el perfume, tradicionalmente asociado a la mujer, abandona ese lugar periférico para situarse en el centro mismo del espacio de representación simbólico que implica ser reconocido como moderno. Solo los espíritus sensibles, los hombres capaces de apreciar estas sutiles fragancias, serán los elegidos en el espacio de las minorías selectas y podrán comprender en su dimensión máxima el mundo del modernismo musical. Pero la inclusión de estos elementos unidos a la mujer no implica, como ya se destacó en la introducción, la asunción de aspectos que podrían relacionar a estos críticos con el actual concepto de feminismo. Las demandas sociales de las mujeres en estos años (que derivarían pronto en cierto reconocimiento de algunos derechos en la década siguiente, como claramente sucede con el voto) no eran mencionadas por el crítico de *El Sol*. Resulta además especialmente claro si analizáramos los comentarios críticos que realizaba hacia Rosa García Ascot. A pesar de que esta compositora pertenece de manera directa a este mundo moderno que estamos comentando (o quizás por eso), su recepción en prensa tanto por Salazar como por sus colegas de grupo fue especialmente condescendiente y paternalista. Cuando aparece la mujer en los textos del crítico encontramos en ocasiones referencias que se encuentran al límite de lo misógino. Es interesante al respecto destacar aquí de nuevo sus comentarios ante un concierto de Rubinstein con música de Chopin en el Teatro de la Comedia: “El bello sexo ocupa las nueve décimas partes de la sala [...] La sala de la Comedia, en un día de ‘Recital Chopin’ tocado por Arturo Rubinstein parece una colmena de afanosas abejas cuyo bordoneo infatigable traduce su entusiasmo; pero consiguen que los menos entusiastas, o simplemente los menos nerviosos, no nos enteremos de una palabra”³⁹.

³⁸ Adolfo Salazar: “Un concierto de ‘conciertos’ en la A. de C. M. La evolución del tipo ‘concierto’. Otras sesiones”, *El Sol*, 8-2-1924.

³⁹ Adolfo Salazar: “La vida musical: Recital de música de Chopin, por Rubinstein-Canciones españolas”, *El Sol*, 26-6-1926, citado en María Palacios: *La renovación musical en Madrid...*, pp. 47, 94.

Queda claro en esta cita cómo, aunque Salazar se apropia en sus textos de muchos elementos e ideas asociados en la época con el mundo de lo femenino, esto no implica que le interese el mundo de la mujer. La asunción de lo femenino se hace así desde esa mirada viril para redefinir la masculinidad de la época.

Aromas de Arabia y homoerotismo

Entre todos los aromas y fragancias que aparecen en los textos salazarianos, hay uno especialmente relevante, y es aquel que está unido al mundo oriental. Recordemos, además, que en esta época se considera a Oriente como el padre de los perfumes, el que los lleva a Europa, y el perfume oriental aparece como uno de los más exquisitos (siempre referido a la mujer). No hemos encontrado en prensa ningún perfume oriental para hombre, pero sí en anuncios dedicados a la mujer. Se destacaba al respecto, en la revista para la mujer *Elegancias*: “fabuloso y fascinador, el Oriente sopla desde hace siglos hacia Europa lo más enervante y exquisito de su aliento”⁴⁰. Las referencias a este aroma oriental, identificado siempre con Arabia en los trabajos de Salazar, nos muestran el uso que se le dio en la cultura del mundo homosexual masculino de clase acomodada en la España de los años 20⁴¹. En este último apartado se analizará especialmente este concepto de lo árabe y oriental en los textos crítico-musicales de Salazar, unido de forma directa en muchas ocasiones a lo gitano y andaluz, desde una perspectiva homoerótica.

Este mundo evocador aparece desde las primeras reseñas del crítico. En la temprana fecha de 1915, en ocasión del estreno de *El amor brujo*, Adolfo Salazar escribía: “¡Qué asombroso realismo y qué síntesis más excelsa del espíritu popular, pero no del pueblo del momento actual, sino del pueblo tradicional, del espíritu de cien generaciones, condensado en esos cantos y en esos ritmos que suenan a Morería, a Arabia, con sus cargados aromas de oasis, en sus nostalgias de extensiones infinitas”⁴².

⁴⁰ “España y los perfumes”, *Elegancias*, 1, enero 1923, p. 53

⁴¹ Recordemos que la homosexualidad en España durante la Dictadura de Primo de Rivera va a recibir un importante revés, al castigarse con penas de dos a doce años de cárcel, multas de mil a diez mil pesetas e inhabilitación para la función pública durante un periodo de seis a doce años: “Código Penal”, *Gaceta de Madrid*, 257, 13-9-1928, <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1928/257/A01450-01526.pdf> (consulta 24-6-2021).

⁴² La obra, analizada desde la idea de novedad en 1915, es asumida por el público en menos de 10 años. Este proceso es analizado por Salazar en la columna “El amor brujo’ y el gran público”, *El Sol*, 29-1-1924. Se señala que, durante la interpretación de la obra dentro de los conciertos populares realizados por Enrique Fernández-Arbós y la Orquesta Sinfónica de Madrid en el Monumental Cinema, el público aplaude en todos los números e incluso comienza a aplaudir antes del final, cuando suenan las campanas. Dice Salazar que la obra lleva más de cinco años sin ser tocada en Madrid.

Estos “aromas de oasis” y “nostalgias infinitas” que aparecen en la música popular andaluza a partir de las reminiscencias de las fragancias árabes, fueron una constante en gran parte de sus textos críticos, y derivaron en numerosas ocasiones en elementos de una marcada sensualidad. Como en el aparatado anterior, la mujer quedaba ausente del discurso, llevando así el significado y la sensualidad de sus textos hacia la citada lectura en clave homoerótica (especialmente pertinente, además, al tratarse de un crítico abiertamente homosexual).

Este aspecto, donde se une el perfume de Arabia con lo sensual, lo nacional (gitano-andaluz) y la música actual, aparece recurrentemente en la producción de Salazar de esta época. Lo encontramos en la temprana crítica de 1915, vuelve a aparecer en los años 20 y también en los 30. Me gustaría destacar al respecto dos ejemplos claros: el folletón que escribe en 1923 en *El Sol*, bajo el título “*Arabia. El sentimiento poético y evocativo en la música actual*” (publicado el 3 de julio de 1923), y la serie de artículos que publicó debido al congreso de música árabe en el Cairo, celebrado en 1932.

En el folletón de *El Sol*, Salazar se centra en una composición propia, algo que marca cómo la idea de *Arabia* llegaba a ser tan profunda para el crítico como para ser la elegida en la parte más íntima y personal de su producción: la creación musical. Sobre este tema volveremos al final de este artículo al tratar su cuarteto *Rubaiyat*. Presenta así en *El Sol* su cuarteto de cuerda con piano que llevaba por título *Arabia* (la obra fue orquestada más adelante por el propio Salazar). La partitura está basada en un poema de Walter de la Mare que Salazar cita en esa reseña y donde de nuevo el aroma, representado en esta ocasión por muy femeninas rosas, aparece en primer plano en la propia definición del crítico: “La suave música de Arabia es cara al corazón del poeta, que evoca el lejano sonido de los laúdes entre boscajes de rosas”⁴³. Es interesante destacar que el folletón marca en su

⁴³ Adolfo Salazar: “*Arabia. El sentimiento poético y evocativo en la música actual*”, *El Sol*, 3-7-1923. El poema completo de Walter de la Mare no cita directamente las rosas, alude a la pérdida del juicio debido al ensañamiento y hechizo que provocan los sonidos de Arabia y sus músicos “de cabello oscuro y sedas oscuras”. Se trata de un texto donde lo sensual inunda prácticamente todo el contenido de esa Arabia imaginada y evocadora para Salazar. El poema completo:

Far are the shades of Arabia,
Where the Princes ride at noon,
‘Mid the verdurous vales and thickets,
Under the ghost of the moon;
And so dark is that vaulted purple
Flowers in the forest rise
And toss into blossom ‘gainst the phantom stars
Pale in the noonday skies.
Sweet is the music of Arabia
In my heart, when out of dreams
I still in the thin clear mirk of dawn

estilo general un lenguaje bastante técnico, preciso, donde Salazar señalaba la evolución del sentido del poema sinfónico y la evocación en la historia de la música (centrándose fundamentalmente en los siglos XVIII y XIX). Pero cuando llega al final y aparece la idea de Arabia, se traslada a ese espacio evocador de la poesía y adopta un tono más unido a lo sensorial.

Relaciona también Salazar, en esa reseña, su partitura *Arabia* con el tercer movimiento del trío para piano y cuerdas de Ernesto Halffter, *Homages*. Este movimiento lleva por subtítulo precisamente “un perfume de Arabia” (citado así en la reseña de Salazar) y Halffter se lo dedica en la

Descry her gliding streams;
Hear her strange lutes on the green banks
Ring loud with the grief and delight
Of the dim-silked, dark-haired Musicians
In the brooding silence of night.

They haunt me—her lutes and her forests;
No beauty on earth I see
But shadowed with that dream recalls
Her loveliness to me:
Still eyes look coldly upon me,
Cold voices whisper and say—
“He is crazed with the spell of far Arabia,
They have stolen his wits away”.

[Lejos están las sombras de Arabia,
donde los príncipes cabalgan al mediodía,
entre los valles y matorrales verdosos,
bajo el fantasma de la luna;
tan oscuro es ese morado abovedado
que flores en el bosque se elevan
y se lanzan en flor contra las estrellas fantasmas
pálido en los cielos del mediodía.

Dulce es la música de Arabia
en mi corazón, cuando en sueños
sigo, en el fino y claro espejo del amanecer,
descifrando sus corrientes deslizantes;
escucha sus extraños laúdes en los márgenes verdes
sonar fuerte con el dolor y el deleite
de los músicos de cabello oscuro y sedas oscuras
en el inquietante silencio de la noche.
Me persiguen: sus laúdes y sus bosques;
no veo belleza en la tierra
pero ensombrecido con ese sueño recuerda
su hermosura para mí:
pero unos ojos me miran con frialdad,
voces frías susurran y dicen:
“Está loco por el hechizo de la lejana Arabia,
le han robado el ingenio”].

Walter de la Mare: *Walter de la Mare Poems*, PoemHunter.com, The World's Poetry Archive, 2004, p. 9, <https://www.poemhunter.com/walter-de-la-mare/poems/> (consulta 26-8-2021). Traducción de la autora.

edición de la partitura realizada por UME al propio Adolfo Salazar. En su reseña, Salazar aprovecha de nuevo la obra de Halffter para poner en primer plano esa idea del perfume como quintaesencia del arte nuevo: “La música tiende a ser perfume, aroma, ese espíritu impalpable e indefinible esencia”⁴⁴. Es decir, el perfume se transformaba así en la esencia última del arte moderno y el camino a seguir por el compositor del futuro. Este oriente sensual y, no lo olvidemos, también colonial, se ve claramente en el uso del francés. París, capital de las vanguardias y el modernismo en estos años se transforma así en un filtro desde donde mirar ese perfume de exotismo oriental. La obra de Halffter, *Hommages*, lleva el título en francés, la dedicatoria a Salazar en la partitura está escrita en el mismo idioma y posteriormente, como veremos al final de este artículo, *Rubaiyat* del propio Salazar lleva el subtítulo francés “Sept fantaisies pour quatuor à cordes”⁴⁵.

Esta idea de Arabia se relaciona también de forma muy directa con el tema del viaje y lo exótico, muy presente en la literatura homosexual occidental, donde el componente colonial sigue presente⁴⁶. A ello hay que añadir el estatus ambiguo de España en los clichés orientalistas, algo especialmente claro si analizamos espacios como la Alhambra de Granada. Hay que tener en cuenta aspectos básicos, como el gusto por el mundo árabe, punto de destino favorito para los hombres homosexuales españoles de clase acomodada de la época, y la justificación de la tradición homosexual a partir de lo arábigo-andaluz. Esta práctica, a su vez, fue reivindicada directamente en el mundo musical al añadir “lo jondo” a lo arábigo-andaluz, aspecto que aparece directamente en los textos de Falla y Lorca realizados por el Concurso de Cante Jondo de Granada en 1922. Recordemos que Lorca, tal y como señala Emilio Peral en su trabajo *Pierrot/Lorca*, erotiza muchos de los elementos de su imaginario precisamente con la introducción del gitano, desde esa misma perspectiva homoerótica⁴⁷.

Para Adolfo Salazar lo exótico y oriental es analizado, en numerosas ocasiones, como un elemento salvador para el arte. Así aparece claramente en los siguientes fragmentos de su capítulo “Oriente y Occidente”, publicado en *Música y músicos de hoy*:

El arte musical occidental estaba en crisis y era una cura de exotismo lo que venía a renovarlo [...]. Cualidades del arte oriental: finura en la línea, agudeza en la expresión, amor por lo sintético, por la intensa concisión, cierto desdén por lo demasiado evidente, unido a un mal embozado espíritu de malicia, y, sobre todo,

⁴⁴ Adolfo Salazar: “Arabia. El sentimiento poético y evocativo en la música actual”, *El Sol*, 3-7-1923.

⁴⁵ París, Max Eschig, 1929.

⁴⁶ Joseph A. Boone: “Vacation Cruises; Or, the Homoerotics of Orientalism”, *PMLA*, 110, 1, enero 1995, pp. 89-107, <https://doi.org/10.2307/463197>.

⁴⁷ “Pierrot erotizado se transforma en la figura del gitano en el Busto de Antoñito el Camborio de 1928”. E. Peral: *Pierrot / Lorca...*, p. 102.

ese aspecto de ingenuidad, apariencia de sencillez, que no es sino el último grado de refinamiento de la inteligencia y de la sensibilidad [...]. Los españoles tenemos una fácil comprobación [del canto oriental] escuchando el auténtico canto andaluz –gitano o extremo oriental– el admirable y misterioso cante jondo [...]. “Preludio a la siesta de un fauno” [de Debussy] es [...] una obra maestra como la hubiera soñado un artista persa después de leer a Hafiz o a Omar; y [...] el tercer Nocturno (Sirenas) [...] es pura cantinela oriental, aunque sería ridículo querer catalogarla como árabe, persa o india⁴⁸.

En este extenso texto podemos ver muchos de los elementos básicos para entender esta reivindicación de lo oriental, que se une además con el mencionado mundo impresionista del apartado anterior. En primer lugar, apreciamos la clara construcción mitificada de lo que sería lo oriental en música. Como afirma Said en su edición española de *Orientalismo*, realizada en 2002, el tópico oriental tiene particularidades en el mundo español, debido a que no pertenece a esa tradición colonial y eurocéntrica que él narra en su clásico ensayo, sino que se encuentra dentro de las propias raíces identitarias españolas:

La simbiosis entre España y el Islam nos proporciona un maravilloso modelo alternativo al crudo reduccionismo en lo que se ha dado a llamar el choque de civilizaciones, una simplificación de la realidad originada en el mundo universitario norteamericano que sirve a los propósitos de dominación de Estados Unidos como superpotencia tras el 11 de septiembre, pero que no transmite otras realidades de cómo las civilizaciones y culturas se solapan, confluyen y se nutren unas a otras⁴⁹.

A pesar de que, como podemos ver en los propios textos de Adolfo Salazar, en estas décadas del siglo XX Oriente es, en gran medida, un espacio identificado con el erotismo y lo sensual, también se considera que lleva de manera directa a la autenticidad española, con la unión entre ese Oriente –exotizado desde Occidente– y lo jondo. Así, en Oriente estarían definidas las esencias de lo español y, a su vez, esas mismas esencias estarían dentro del movimiento musical que Salazar considera más renovador en la época: el impresionismo de Debussy. Como podemos ver también en la cita anterior, el concepto de Oriente es muy amplio e incluye desde la India y lo persa hasta lo árabe y lo gitano andaluz, como si todo ello fuera una misma cosa. Oriente, lo jondo, lo gitano y el impresionismo musical francés son elementos que lo que comparten, una vez más, es el “aroma”, entendido como esencia estética fundamental.

Dentro de esta mirada, no sorprende que Salazar fuera de los pocos críticos musicales españoles que asistiera a El Cairo para el Congreso de Música Árabe que allí tuvo lugar en 1932, y sobre el que escribió intensas crónicas de él; o que reseñara para *El Sol* el libro sobre música oriental de

⁴⁸ Adolfo Salazar: *Música y músicos de hoy*, Madrid, Editorial Mundo Latino, 1925, p. 69.

⁴⁹ Edward W. Said: *Orientalismo*, Cristóbal Pera, María Luisa Fuentes (trads.), Barcelona, Debolsillo, 2002, p. 10.

Robert Lachmann. Al respecto, los artículos realizados por Salazar para *El Sol* a su regreso del Congreso de Música Árabe en El Cairo son especialmente significativos y ayudan a comprender ese espacio homoerótico esencialista de la nación española al que nos estamos refiriendo.

En estos textos, Salazar se muestra como un viajero romántico que busca constantemente en El Cairo todos aquellos aspectos que le recuerdan a España. En el primero de ellos señalaba que la música árabe “para los españoles tiene especialísimo interés por motivos históricos”, y continuaba más adelante: “toda la música oriental, y la árabe particularmente, habla directamente a la conciencia del músico español, que tiene en el acervo popular inflexiones cercanas a aquellas”⁵⁰. Salazar quería ver España en Oriente, y así Egipto le evocaba a Granada y Córdoba⁵¹. La música árabe que allí escuchaba le recordaba el repertorio recuperado en el concurso de Cante Jondo de Granada⁵²: definía el propio concurso granadino “especie de Congreso de música árabe del occidente”⁵³ y señalaba que a un tocador de tambura le resultaba “idéntica” (es el término usado por Salazar) la melodía de un martinete flamenco que el crítico le hizo escuchar⁵⁴.

En estas crónicas, como no podía ser de otra forma, el perfume y los aromas de Oriente también se encuentran presentes. El tercer artículo de esta serie comienza así: “Las mañanitas de El Cairo tienen el aire fino. Al abrir los altos balcones, entra un soplo perfumado, tibio, como de mayo en sus últimas semanas o un junio madrileño”⁵⁵. En el siguiente artículo de la serie, de nuevo las relaciones directas entre El Cairo y Madrid vienen dadas por los aromas compartidos: “las calles del Cairo recuerdan al Madrid perfumado por la primavera”⁵⁶. Volvemos a encontrar aquí la idea de perfume asociado a las flores de la primavera que ya analizamos en el apartado anterior, con la novedad de que ese perfume ahora adquiere un claro tinte oriental.

Estos perfumes, en el segundo texto de esta serie de artículos, dan un paso más en la sensualidad evocadora, transformando la esencia de las músicas árabes directamente en amor. De nuevo este aspecto lleva hacia los aspectos más sensuales y eróticos el arte musical. Para ello, Salazar relata una supuesta anécdota que tuvo lugar en el congreso, que debido a su relevancia con el tema que estamos tratando, citamos completa:

⁵⁰ Adolfo Salazar: “Un congreso de música árabe en El Cairo”, *El Sol*, 6-3-1932.

⁵¹ Adolfo Salazar: “Un congreso de música árabe en El Cairo: II. Golpe de Vista. De aquí para allá”, *El Sol*, 23-4-1932.

⁵² Adolfo Salazar: “Un congreso de música árabe en El Cairo: IV. Más gentes”, *El Sol*, 5-5-1932.

⁵³ Adolfo Salazar: “Un congreso de música árabe en El Cairo: III. Las gentes”, *El Sol*, 29-4-1932.

⁵⁴ Adolfo Salazar: “Un congreso de música árabe en El Cairo: IV. Más gentes”, *El Sol*, 5-5-1932.

⁵⁵ Adolfo Salazar: “Un congreso de música árabe en El Cairo: III. Las gentes”, *El Sol*, 29-4-1932.

⁵⁶ Adolfo Salazar: “Un congreso de música árabe en El Cairo: IV. Más gentes”, *El Sol*, 5-5-1932.

Un músico egipcio, hombre de fina inteligencia y ciencia notoria, se quejaba de que sus compatriotas solo concibiesen la música como desde los tiempos mágicos de Harun el Raschild; es decir, como un aliciente para el amor. Quería para la música árabe templos, teatros, batallas, grandes espectáculos naturales, según la fantasmagoría que ha sabido crear la música europea. Sus compañeros le miraron con conmiseración, más que indignados. Hay aún en la tierra una civilización, un mundo, el Islam, para quien la música es todavía la esencia del amor. Es maravilla. Pero... ¡qué cosa imposible, meter al amor en un Congreso!...⁵⁷.

Con esta cita finaliza su segunda crónica de la serie, donde incluye los puntos suspensivos evocadores del final. El amor, en Salazar, es lógico comprenderlo en clave homosexual. Recordemos, además, que precisamente en esta época los países islámicos eran más condescendientes con la homosexualidad del burgués de occidente, siendo un lugar de libertad para los europeos de clase acomodada, donde podían vivir de forma más distendida gracias a su superioridad económica.

Sobre la unión del orientalismo y la cultura homosexual en España afirmaba Alberto Mira: “la idea del Sur (o el Oriente exótico) como fuente de sensualidad y como paisaje que incita a descubrir secretos impulsos es una constante en la tradición homosexual [...]. En Oriente se podía llegar a ser aquello que la burguesía europea rechazaba”⁵⁸. Como vimos anteriormente, el destino principal para los homosexuales españoles en estas primeras décadas del siglo XX era el mundo árabe, un espacio imaginado desde el colonialismo europeo que el hombre occidental podía poseer y sentir en libertad.

Rubaiyat

Estas referencias a Oriente aparecen también en la escasa obra que Salazar realizó como compositor. Ya nombramos *Arabia*, y también en esta línea se sitúa su cuarteto de cuerda *Rubaiyat*. Las dos fueron las partituras más representativas del compositor en esta época, antes de que el crítico abandonara definitivamente esta tarea. Como comentamos anteriormente, en esta faceta de compositor descubrimos al Salazar más íntimo y personal. El mismo apela a este significado profundo de lo que era componer: “La creación, a la que ninguna presión exterior debe estorbar, no es sino una respuesta a íntimas necesidades, misteriosas y vehementes, que nacen en la interna oficina del artista como una necesidad fisiológica en lo profundo del organismo”⁵⁹.

⁵⁷ Adolfo Salazar: “Un congreso de música árabe en El Cairo: II. Golpe de vista de aquí para allá”, *El Sol*, 23-4-1932.

⁵⁸ Alberto Mira: *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*, Barcelona / Madrid, Egales, 2007, p. 124.

⁵⁹ Adolfo Salazar: *La música contemporánea...*, p. 255.

Por eso, aunque excede el tema del análisis crítico del discurso planteado en este artículo, nos parece relevante analizar brevemente algunos aspectos del contexto de su música, para comprender esa dimensión, profunda y orgánica, de su pensamiento musical. A partir del análisis del contexto de *Rubaiyat*, aparece de forma más evidente la evocación de esta nueva masculinidad que estamos narrando en torno al discurso crítico, lo que completa el panorama trazado hasta aquí.

Juan José Mantecón, en una reseña para el periódico *La Voz* realizada tras el estreno de la obra por miembros del Quinteto Hispania en 1924, señalaba que Salazar pretendía con *Rubaiyat* “evocar el cálido ambiente sensual de un Oriente imaginario”⁶⁰. Recordemos que gran parte de los poemas de *Rubaiyat* que utilizó Salazar como inspiración son una exaltación al amor y a los placeres, evocando en muchas ocasiones la idea del vino para desinhibirse y disfrutar. Precisamente también Lorca, en sus poemas más homoeróticos, *Sonetos del amor oscuro*, utilizaba el vino con este mismo sentido. El vino se transformaba así en un código propio de gran parte de la literatura homoerótica.

Omar Khayyám, en sus *Rubáiyát*, cantaba a la libertad, al disfrute, al amor, al vino y al erotismo. Aunque sus versos se refieren en mayor grado a un amor heterosexual, con cantos a “doncellas” y “bienamadas”, también hay en ellos referencias a la belleza de jóvenes adolescentes, que pueden ser consideradas desde una perspectiva homoerótica: “Brinda a las rayas de la aurora el vino de tu cáliz, rojo tulipán de primavera. Brinda a la sonrisa de un mancebo el vino de tu cáliz, rojo como sus labios. Bebe y olvida que el puño del dolor te golpeará bien pronto”⁶¹.

En estos versos resultan claras gran parte de las referencias analizadas anteriormente: la sensualidad a partir de los colores cálidos (rojo) y la citación de la floración primaveral (un tulipán, que es también, en la traducción al castellano, una flor en masculino, como en los casos ya mencionados del jazmín o el clavel). La belleza masculina, en esta ocasión, es marcada por la risa del mancebo. Por otro lado, el vino es utilizado como emancipador e incitador mediante el brindis hacia los placeres, y también como espacio de evasión de culpas y problemas momentáneamente. El lugar asignado al dolor, a la culpa de lo prohibido, queda claramente reflejado al final como un punto desde donde se parte y al que irremediabilmente se vuelve con fuerza.

El homoerotismo en la poesía mística oriental aparece claramente reflejado en la edición de Emilio García Gómez de sus *Poemas arabigoandaluces*. Este libro rescata y traduce a la lengua castellana estos textos, y en él aparecen ejemplos con claras referencias homoeróticas⁶². Estos poemas arabigoandalu-

⁶⁰ Juan del Brezo [Juan José Mantecón]: “Segundo Concierto del Quinteto Hispania en la Sala Aeolian. Los *Rubaiyat*, de Adolfo Salazar. Los *Preludios Románticos*, de E. Halffter”, *La Voz*, 17-1-1924.

⁶¹ Omar Khayyám: *Rubáiyát*, Joaquín Víctor González (trad.), Buenos Aires, Sopena, 1944.

⁶² Daniel Eisenberg: “El Buen Amor heterosexual de Juan Ruiz”, *Los territorios literarios de la historia del placer*, Murcia, Huerga y Fierro, 1996, pp. 49-70.

ces impactaron fuertemente en la generación poética del 27⁶³ por ser muy viejos y a la vez tremendamente novedosos en imágenes, sensualidad y sugerencias.

En el *Rubaiyat* de Salazar, además, encontramos otros dos elementos más que unen la partitura con lo homoerótico. La primera referencia a ese mundo erótico aparece en la propia iconografía de la portada de la edición de la obra, realizada por Max Eschig en 1929.

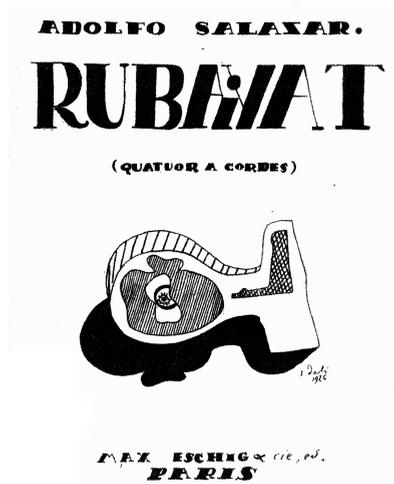


Ilustración 3. Adolfo Salazar: *Rubaiyat*, Sept fantaisies pour quatuor à cordes, 1924, París, Max Eschig, 1929. Cubierta con dibujo original de Salvador Dalí (Fundación Juan March, sign. M-117-D)

Encontramos aquí un autorretrato de Dalí que responde a una de sus famosas caras superpuestas, donde la imagen superior proyecta una sombra que no corresponde a su perfil. Dalí pintó numerosas de estas caras en los años 1926-1927, época en la que mantenía una mayor cercanía con el poeta Federico García Lorca. Estos años son denominados la época lorquiana de Dalí⁶⁴, y en ella el poeta aparece como sujeto pictórico de sus obras, incluido en estos autorretratos donde se funden las cabezas de ambos. Las proyecciones distintas de ambas caras provocan la unión de dos personalidades en un mismo retrato. Dalí realizó en estos años otras caras superpuestas, con este mismo significado, como sucede en *Autorretrato desdoblán-*

⁶³ Sadiq Sabih: "Acercas de la relación entre el arabista Emilio García Gómez y Federico García Lorca", *Miscelánea de estudios árabes y hebraicos. Sección Árabe-Islam*, 60, 2011, pp. 337-351.

⁶⁴ Dibujos analizados en Rafael Santos Torroella: *La miel es más dulce que la sangre. Las épocas lorquiana y freudiana de Salvador Dalí*, Barcelona, Seix Barral, 1984; y más recientemente, en E. Peral: *Pierrot / Lorca...*

dose en tres o Arlequín (1928), donde de nuevo aparece la misma silueta de fondo que en esta ocasión emerge en un Arlequín (que como ha destacado Peral representa al mismo Lorca⁶⁵).

Estos dibujos son analizados en los trabajos realizados por Gibson, Santos Torroella y Peral⁶⁶ como un símbolo homoerótico entre Dalí y Lorca. El propio Lorca, también en esta época, realizó este tipo de dibujos de cabezas superpuestas, aunque en su caso con un contenido sexual mucho más claro. En la partitura editada en 1929, Salazar decide poner en la portada de su cuarteto uno de esos autorretratos de Dalí. Debido a la cercanía de ambos en estos años, Salazar debía de conocer el significado de esos dibujos, y al ponerlos en ese primer plano marcaba así un claro contenido homoerótico en la partitura, antes siquiera de ver ninguna de las notas que en ella hay escritas.

Rubaiyat, además, es una obra que está dedicada a Ernesto Halffter, esa “flor” de Salazar en el primer texto que citamos al inicio de este artículo, aspecto que aquí también puede ser susceptible de este tipo de análisis. Si, como ya analizamos, Halffter dedicaba su “Perfume de Arabia” a Salazar, vemos que aquí Salazar dedica su obra orientalista a Halffter. Precisamente, desde la prensa de la época se atacaba a Salazar por su absoluto exclusivismo, como crítico del periódico *El Sol*, hacia la música del joven Halffter. Julio Gómez, como se ha señalado en otras ocasiones, incluso destacará que para ellos no era un problema el pasear juntos del brazo todas las tardes, indicando la estrecha relación que existía entre ambos⁶⁷. Esas cabezas superpuestas, también podrían simbolizar, bajo esta mirada, las del propio Salazar y Halffter, llevando así la flor, la esencia del amor y los perfumes orientales hacia un claro espacio de homoerotismo.

Conclusiones

En una época en la que la identidad de género era narrada desde la dicotomía masculino/femenino y se relacionaba de forma directa con los conceptos de hombre/mujer, encontramos a varones que, sin identificarse con el concepto de mujer ni compartir las causas feministas de la época, asumen algunos de los códigos de lo femenino, desarrollando así un nuevo tipo de masculinidad.

⁶⁵ E. Peral: *Pierrot / Lorca...*

⁶⁶ Ian Gibson: *Lorca-Dalí. El amor que no pudo ser*, Barcelona, Plaza y Janés, 1999, p. 46; —: *Lorca y el mundo gay*, Madrid, Planeta, 2009. Véase los citados trabajos de Peral y Santos Torroella en la nota 64. Sobre los dibujos de Lorca que también utilizan estos códigos de caras superpuestas con Dalí, véase el reciente estudio de José Luis Plaza Chillón: *Efebos tristes. La iconografía homosexual masculina en los dibujos de Federico García Lorca*, Granada, Comares, 2020.

⁶⁷ Julio Gómez: “Adolfo Salazar y la crítica”, *El Liberal*, 17-7-1929.

La nueva masculinidad en música aparece también unida de forma directa con protagonistas homosexuales como lo fue Adolfo Salazar. Esta masculinidad rompe con conceptos básicos como el de héroe o con la mirada trascendente y sublimada de la obra de arte y se encuentra muy unida al mundo de las flores, lo delicado, la primavera, lo cursi o la juventud, asociado a la música moderna de autores como Manuel de Falla, Ernesto Halffter, Debussy o Ravel.

Los aromas, perfumes y fragancias, y un perfume particular, el oriental, se transformaron en los pilares simbólicos desde los que se construyó el varón moderno y al día de las novedades musicales de su tiempo. Así pues, se trataba de una masculinidad selecta, de clase acomodada, elitista, que solo es permitida en los espíritus más sensibles, y por ello avanzados y capaces de apreciar las sutilezas delicadas de las nuevas propuestas estéticas. Esta nueva música, por tanto, tenía que ser escuchada y estar dirigida por y para estos nuevos hombres, sensibles, delicados y cultivados, que eran aquellos capaces de apreciar la esencia de los perfumes más selectos, con claras connotaciones homoeróticas. En este punto, este nuevo hombre de clase acomodada tenía que ser capaz también de percibir los aromas que compartían distintas civilizaciones y culturas, como la árabe, la española o la francesa (representada por el impresionismo musical). Se transformaba así el perfume en el elemento simbólico más importante para entender las esencias y la verdadera realidad de la creación musical contemporánea.

Aunque en nuestro trabajo hemos analizado la construcción de esta nueva masculinidad desde la prensa y la música, hay que tener en cuenta que esta representación también aparece en otras manifestaciones artísticas, como claramente se puede ver en la poesía y teatro de Lorca, citados de forma tangencial a lo largo del texto. Esta perspectiva abre el análisis hacia un espacio que desborda las posibilidades contenidas en el enfoque de un artículo. Así pues, a modo de conclusión, podemos recordar los versos de Lorca en *Poeta en Nueva York*, maravillosamente analizados por Emilio Peral en su *Pierrot / Lorca*, donde se explora desde la poesía esta nueva masculinidad redefinida como “el nacimiento de un nuevo hombre”:

Puede la piedra blanca latir en la sangre del ciervo, y el ciervo puede soñar en los ojos de un caballo⁶⁸.

⁶⁸ Tal y como señala Peral en su trabajo, la piedra blanca está aquí asociada al líquido seminal en una relación homosexual, que no puede fecundar y se transforma por ello en algo muerto, inerte (como una piedra). A pesar de ello esta piedra blanca puede penetrar y latir en la sangre del ciervo, asociada con la virilidad masculina. El ciervo, a su vez, también puede soñar a través de los ojos de otro animal macho, muy presente en la literatura de Lorca, como es el caballo. Ciervo y caballo representarían así una relación homosexual entre varones. El uso del verbo “poder” en ambos versos, implica una clara legitimación, una asunción al fin, de reivindicación de otra forma de ser hombre, un nuevo tipo de masculinidad. E. Peral: *Pierrot / Lorca...*, p. 147. La expresión “el nacimiento de un nuevo hombre” es del propio Peral.

Bibliografía

- ARESTI, Nerea: *Médicos, donjuanes y mujeres modernas. Los ideales de feminidad y masculinidad en el primer tercio del siglo XX*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2001.
- : *Masculinidades en tela de juicio. Hombres y género en el primer tercio del siglo XX*, Madrid, Cátedra, 2010.
- BOONE, Joseph A.: “Vacation Cruises; Or, the Homoerotics of Orientalism.” *PMLA*, vol. 110, n.º 1, Modern Language Association, enero 1995, pp. 89-107, <https://doi.org/10.2307/463197>.
- CARREDANO, Consuelo: “Adolfo Salazar en España. Primeras incursiones en la crítica musical: la *Revista Musical Hispano-Americana* (1914-1918)”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 84, 2004, pp. 119-144.
- : “Adolfo Salazar: nuevo camino en tierras lejanas”, *Allegro cum laude: estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares*, María Nagore, Víctor Sánchez (eds.), Madrid, ICCMU, 2014, pp. 491-496.
- : “Danzas de conquista: herencia y celebración de Adolfo Salazar”, *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*, María Nagore, Leticia Sánchez de Andrés, Elena Torres (eds.), Madrid, ICCMU, 2009, pp. 175-198.
- : “La propaganda republicana en París: Adolfo Salazar, la Guerra Civil y Les Archives Espagnoles”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 24, 2012, pp. 7-44.
- CONNEL, R. W.; MESSERSCHMIDT, JAMES W.: “Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept”, *Gender and Society*, 19, 6, diciembre 2005, pp. 829-859.
- EISENBERG, Daniel: “El Buen Amor heterosexual de Juan Ruiz”, *Los territorios literarios de la historia del placer*, Murcia, Huerga y Fierro, 1996, pp. 49-70.
- GARELICK, Rhonda K.: *Rising Star: Dandyism, Gender and Performance in the Fin de Siècle*, Princeton, Princeton University Press, 1998.
- GLICK, Elisa: “The Dialectics of Dandyism”, *Cultural Critique*, 48, primavera 2001, pp. 129-163.
- HERNÁNDEZ BARBOSA, Sonsoles: *Sinestias. Arte, literatura y música en el París fin de siglo (1880-1900)*, Madrid, Abada Editores, 2013.
- KHAYYÁM, Omar: *Rubáiyát*, Joaquín Víctor González (trad.), Buenos Aires, Sopena, 1944.
- MARAÑÓN, Gregorio: *Don Juan*, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 1940.
- MARE, Walter de la: *Walter de la Mare Poems*, PoemHunter, The World’s Poetry Archives, 2004.
- MIRA, Alberto: “Modernistas, dandis y pederastas: articulaciones de la homosexualidad en la Edad de Plata”, *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 7, 1, 2001, pp. 412-429.
- : *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*, Barcelona-Madrid, Egales, 2007.
- PALACIOS, María: *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera: El Grupo de los Ocho (1923-1931)*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2008.
- : “Hacia la búsqueda de la belleza: aproximación analítica a la música del grupo de los ocho en la década de 1920”, *Revista de Musicología*, 3, 2, 2008, pp. 499-522.

- : “La conmemoración del primer centenario de la muerte de Beethoven en Madrid: música sinfónica y masculinidad”, *Un Beethoven ibérico: dos siglos de transferencia musical*, Teresa Cascudo (ed.), Granada, Comares, 2020, pp. 237-254.
- PARRALEJO, Francisco: *El músico como intelectual. Adolfo Salazar y la creación del discurso de la vanguardia musical española (1914-1936)*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2019.
- : “Jóvenes y selectos. Salazar y Ortega en el entorno europeo de su generación (1914-1936)”, *Los señores de la crítica: periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)*, Teresa Cascudo, María Palacios (eds.), Sevilla, Doble Jota, 2012, pp. 55-94.
- PERAL, Emilio: *Pierrot / Lorca. Carnaval blanco del deseo oscuro*, Madrid, Guillermo Escolar, 2020.
- PLAZA CHILLÓN, José Luis: *Efebos tristes. La iconografía homosexual masculina en los dibujos de Federico García Lorca*, Granada, Comares, 2020.
- SABIH, Sadiq: “Acerca de la relación entre el arabista Emilio García Gómez y Federico García Lorca”, *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos. Sección Árabe-Islam*, 60, 2011, pp. 337-351.
- SAID, Edward W.: *Orientalismo*, Barcelona, Debolsillo, 2002.
- SALAZAR, Adolfo: “La música en España. Madrid”, *Revista Musical Hispano-Americana*, año VII, 17-19, julio-septiembre 1915, p. 11.
- SANTOS TORROELA, Rafael: *La miel es más dulce que la sangre. Las épocas lorquiana y freudiana de Salvador Dalí*, Barcelona, Seix Barral, 1984.
- VÁZQUEZ, Francisco; CLEMINSON, Richard: “*Los invisibles*”, *una historia de la homosexualidad masculina en España, 1850-1939*, Granada, Comares, 2011.

Recibido: 20-1-2021

Aceptado: 24-5-2021