



Asier Odriozola Otamendi. 2022. *El vals de Amaya. Regionalismo, ópera vasca y música española*. Bilbao: Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, 427 páginas, ISBN 978-84-1319-497-4

El presente libro es el cuarto volumen de temática musical que, desde 2018, el Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco viene acogiendo dentro de su colección de Arte Textos, en colaboración con dos instituciones señeras como son el Archivo Vasco de la Música, ERESBIL, y el Centro Superior de Música del País Vasco, Musikene. Se trata de una serie que aúna el rigor académico de un detallado aparato crítico y una revisión por pares ciegos (avalada por los sellos de calidad EHUPress y CEA-APQ) con una cuidada presentación visual y literaria que facilita su accesibilidad para lectores no necesariamente especialistas, sino con un amplio espectro de intereses humanísticos. Con ello parece paliarse, en parte, la falta de cauces de difusión para la musicología local tras la desaparición de los históricos cuadernos de música *Musiker*, que la Sociedad de Estudios Vascos-Eusko Ikaskuntza editó durante tres décadas, entre 1983 y 2013. Es llamativa, de hecho, la ausencia de estudios formales, foros académicos y departamentos específicos de musicología en toda la región vasca, en contraste con su pujante tradición musical; un factor que, inevitablemente, condiciona el desarrollo de la disciplina, al dispersar sus líneas de investigación en una sucesión de iniciativas individuales, aisladas y de muy variada índole y procedencia.

En este caso, el estudio toma como objeto el desarrollo de una escuela lírica vernácula entre finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX; uno de los proyectos culturales más emblemáticos y sugestivos de la historia del País Vasco en la Edad Contemporánea. Al margen de un opúsculo publicado en 1977 por el musicógrafo José Antonio Arana Martija, el asunto ha sido estudiado con profusión en una tesis y posterior libro de Natalie Morel (2006), que profundiza en las bases materiales e ideológicas de dicho movimiento. Este sólido precedente es lo que permite a Asier Odriozola revisitarse ahora dicho repertorio en una investigación más selectiva y transversal, en línea con lo que de forma genérica y algo ambigua viene denominándose “estudios culturales”. Para ello, el autor combina de forma ecléctica e imaginativa herramientas de análisis discursivo y de recepción, junto con algunos trazos de análisis musical. El trabajo, previamente defendido como tesis doctoral en la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona en 2021 y distinguido al año siguiente con el Premio Orfeón Donostiarra-UPV/EHU (Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea) de investigación

musical, focaliza su atención en las dos décadas anteriores y posteriores al cambio de siglo; el período más palpitante de creación lírica en el País Vasco. En concreto, dos hitos objetivos se señalan como referencia cronológica: el estreno bilbaíno de la ópera *Amaya* (1920), de Jesús Guridi, como culminación del ideal operístico euscaldún, y la publicación de la novela histórica en que se basaba: *Amaya, o Los vascos en el siglo VIII*, de Francisco Navarro Villoslada (1879).

Como punto de partida, Odriozola llama la atención sobre la aparente contradicción entre la vinculación de la novela original del carlista Villoslada al “discurso nacionalista español”, y la recepción bilbaína “en clave nacionalista vasca” de la ópera homónima de Guridi; acogida, en cambio, como “ópera española” en el Teatro Real de Madrid, tres años más tarde (p. 13). La supuesta paradoja podría resultar un tanto ingenua como problema de investigación en un contexto académico diferente al vasco, décadas después de que Carl Dahlhaus ya llamase la atención sobre la contingente relatividad del concepto de “autenticidad” identitaria de la música; refiriéndose, precisamente, a las composiciones “españolas” de Glinka y Falla (Dahlhaus [1996] 2014, 38-44). El propio Odriozola asume en su marco teórico preliminar “la identidad vasca [...] como un constructo sujeto a dinámicas históricas y contingentes” (p. 20). Si, en efecto, aún a finales del siglo pasado, James Parakilas se cuestionó brillantemente sobre el proceso de configuración del “alma” de la música española (1998), cabría preguntarse cómo, cuándo y por qué ha llegado a darse por sentada no ya la existencia de una esencia musical vasca, sino su presunto carácter antagonico con respecto a la música española.

En este sentido, el relativo letargo de los estudios musicológicos vascos en años de profunda renovación crítica de la disciplina ha propiciado, pese a puntuales aportaciones especializadas¹, la anacrónica perpetuación de paradigmas propios de un nacionalismo esencialista ya superados en otros ámbitos². Así se explica que, un año después de la publicación del libro que nos ocupa, el responsable musical de la flamante primera grabación de un título ampliamente estudiado por Odriozola, *Mirentxu*, definiese la obra en términos que hubiesen podido ser suscritos de forma literal en tiempos de su autor, Guridi, más de un siglo atrás; sin justipreciar la verdadera sofisti-

¹ Para el caso que nos ocupa, es especialmente relevante la de Rodríguez Suso (2015), repetidamente citada por el autor.

² Cuando Odriozola inició su investigación doctoral en 2015, el mayor compendio de referencia sobre música vasca continuaba siendo el publicado por Arana Martija en la década de 1980; tan ingente y meritorio como tempranamente desfasado en sus aspectos teóricos y metodológicos (Arana [1976] 1987). El mismo año de la defensa de su tesis, el Center of Basque Studies de la Universidad de Nevada editaba en colaboración con Musikene un volumen más sintético que, pese a actualizar algunos contenidos, apenas logra despegarse de precedentes inercias conceptuales, según evidencian su propio título e índice (Okiñena 2021a).

cación cultural de una obra de esas características: “Es una obra hecha para Euskal Herria, para el pueblo, ya que está llena, incluso en las arias, de música folclórica, en el buen sentido de la palabra: música nuestra, de aquí”³.

Resulta patente, por tanto, la pertinencia e interés de un trabajo como *El vals de Amaya*, aunque solo fuera por el soplo de aire fresco que aporta a su campo de estudio. En tal estado de cosas cobra peculiar sentido la cita inicial que abre el libro, tomada del escritor contemporáneo Kirmen Uribe: *Akaso norbera kanpoan dagoenean ikusten direlako gauzak argien* (p.VII); es decir, “porque acaso cuando más claras se ven las cosas es cuando uno está fuera”. La frase, inevitablemente, nos recuerda al unamuniano “con el aire de fuera regenero mi sangre, no respirando el que exhalo” (Unamuno [1902] 2005, 268). El filósofo bilbaíno formuló este pensamiento aperturista como contestación a las reacciones identitarias que, en 1895, suscitaba la creciente europeización de la cultura española. Es en esa misma coyuntura histórico-cultural en la que desarrollaron su labor los músicos vascos estudiados en el presente libro: atrapados en una doble posición periférica (en tanto que periferia de la ya de por sí periférica península ibérica), se vieron impelidos a conciliar sus aspiraciones de asimilarse a las más novedosas y cosmopolitas tendencias de la gran tradición europea con las crecientes urgencias —endógenas y exógenas— por explotar y reivindicar sus particulares raíces nativas.

Tal y como Parakilas señalara para el caso general de la música española y Odriozola corrobora también en el ámbito específicamente vasco, París constituyó un centro y catalizador decisivo de esta suerte de negociación identitaria. De ahí que el estudio de casos cruzados, a caballo entre la capital francesa, el País Vasco y las dos principales urbes españolas, articule este estudio sobre “el constante ir y venir de los significados que se proyectaron en las representaciones líricas vascas”, con especial atención a “la relación que se tejió entre el regionalismo, la ópera vasca y la música española entre finales del siglo XIX y el siglo XX” (p. 14). Como modelo más próximo (no explicitado, aunque sí citado por el autor), nos atrevemos a señalar el sugerente *Whose Spain?* de Samuel Llano (2013), que igualmente exploraba la construcción de una identidad musical hispana desde la metrópolis gala, alternando el estudio de obras y discursos de autores franceses y españoles.

En una breve Introducción, el autor delinea de forma sintética y clara las bases teóricas y metodológicas de su investigación, que se ajusta a postulados comúnmente aceptados en la musicología y las ciencias humanas

³ Pablo Cepeda. 2023. “Unai Urrecho, director de orquesta: ‘El dar todo lo tuyo a un conjunto es un acto de amor y empatía’”, *Bilbao*, octubre, n.º 39, 31. <https://www.bilbao.eus/periodicobilbao/202310/html5forpc.html?page=0>.

de los últimos años. Se parte de la idea de que “la suerte e interpretación de algunas obras artísticas suele depender del marco histórico en el que se consumen, llegando a veces a contravenir las intenciones originales del autor. Así, es habitual que las lecturas originales que subyacen una obra concreta se difuminen o muten según las expectativas de las sociedades que las recrean”. Asimismo, el autor define con acierto la complejidad de su objeto de estudio (la “ópera vasca”) como “una categoría conceptual que engloba un repertorio de obras líricas de distinto signo y características, variándose en su tipología en función de su estructura dramático-musical, desde la comedia musical hasta la ópera *stricto sensu*, pasando por modelos intermedios que combinan diálogos y música cantada y orquestal (modelo que se asemejaría al de la zarzuela española o la ópera cómica francesa)” (p. 14). Esta ambigüedad genérica obliga a cuestionarse sobre la idoneidad de la convencional etiqueta de “ópera vasca”, frente al más amplio concepto de “teatro lírico vasco”, preferido por otros autores (Okiñena 2021b, 155).

Establecidas dichas premisas, el capítulo 1 traza una necesaria y esclarecedora contextualización histórica y socio-cultural del panorama vasco tras el fin de la última guerra carlista, diseccionando las distintas corrientes e iniciativas que –al amparo de un generalizado clamor fuerista, pero desde sensibilidades ideológicas variopintas– animaron el emergente vasquismo de aquellos años. En lo musical, se destaca el simbolismo identitario alcanzado por los numerosos aires de zortziko que se popularizaron en esa época (especialmente a partir del éxito del *Gernikako arbola* de Iparragirre); por más que dicha fórmula no se libraría de ciertos reparos por parte de algunas voces puristas. El siguiente capítulo se dedica a analizar la génesis y recepción de sendas óperas francesas: *La Navarraise* (1894) de Jules Massenet y *Guernica* (1895) de su discípulo Paul Vidal. Odriozola, beneficiario de una estancia en la Universidad de la Sorbona de París, despliega aquí las páginas que probablemente resulten más novedosas para el lector hispano. Pese a compartir su ambientación en el País Vasco peninsular durante las guerras carlistas y una común influencia de la coetánea moda verista, ambas obras divergen en su estrategia de evocación del querido “color local”: así, llama la atención que Massenet recurra en su partitura a tópicos sonoros de un españolismo musical convencional, reminiscentes de la *Carmen* de Bizet, con especial hincapié en ritmos de jota, mientras que Vidal recrea una sonoridad más específicamente vasca recurriendo a la cita directa del emblemático *Gernikako arbola* como *leitmotiv*. No obstante, fueron el éxito de la novela *Ramuntcho* de Pierre Loti (1897) –prontamente adaptada a la escena musical– y los discursos etnográficos del apasionado Charles Bordes –en cuya *Schola Cantorum* enseguida estudiarían Guridi y Usandizaga– los

que contribuyeron a forjar una imagen regional característica basada en los elementos más idílicos y rurales del folklore vasco-francés, según se explica en el capítulo 3.

Frente a esas evocaciones externas, el capítulo 4 retorna al País Vasco continental y peninsular desgranando la construcción de un imaginario lírico propio, entrado ya el siglo XX. La mirada se centra aquí en tres estrenos auspiciados por la Sociedad Coral de Bilbao: *Maitena* (1909) de Charles Colin, *Mirentxu* (1910) de Guridi, y *Mendi-Mendiyan* (1910) de Usandizaga; hitos imprescindibles para cualquier estudio de la vida musical vasca de estos años. Sin duda, uno de los aspectos más relevantes de esta sección es el detallado repaso de las influyentes ideas que sobre la “ópera vascongada” defendió el ingeniero y crítico republicano Francisco Gascue desde Guipúzcoa; una figura sobre la que Odriozola se ha extendido también en otro lugar (Odriozola Otamendi 2021). Cabría contrastar este ideario con el del principal crítico bilbaíno del momento, Ignacio de Zubialde (pseudónimo de Juan Carlos de Gortázar). A cambio, el capítulo final del libro recogerá una impagable disertación del vizcaíno en torno a la decadencia del wagnerismo al despuntar la década de 1920.

Como núcleo neurálgico (a nuestro juicio) del libro que comentamos, el capítulo 5 problematiza la presentación y recepción de la obra de Guridi y Usandizaga fuera de su tierra natal, en Madrid y (en el caso de *Mirentxu*) Barcelona. Así, frente al ambiente de cordial hermandad que presidió el estreno barcelonés de *Mirentxu* (dadas las comunes reivindicaciones de autonomía política por parte de ambas regiones), la exitosa escenificación de la misma obra traducida al castellano en el madrileño Teatro de la Zarzuela (1915) causó resquemores entre las voces más radicales del nacionalismo vasco, temerosas de una desnaturalización de las raíces locales del compositor. Esta dialéctica resultó aún más exacerbada con el apoteósico triunfo de Usandizaga en Madrid de la mano de su zarzuela castellana *Las golondrinas* (1914); una cuestión estudiada ya por José Luis Ansorena en uno de esos interesantes textos musicológicos que la apuntada escasez de cauces de difusión académica relega a publicaciones marginales abocadas al olvido (Ansorena Miranda 1999, 80-83)⁴. Además, Odriozola extiende la mirada al poema sinfónico *Una aventura de Don Quijote* (1916), de Guridi; cuestionado en Madrid no por el vasquismo o españolidad del autor y su partitura, sino por la incipiente germanofobia que su patente gusto straussiano suscitaba entre ciertos sectores críticos, en plena Guerra Mundial. Algo similar puede decirse de *Amaya*, aclamada como cumbre de la ópera vasca

⁴ Del interés personal que esta cuestión en particular despierta en quien suscribe estas líneas pueden dar cuenta también sendos trabajos complementarios publicados en paralelo a *El vals de Amaya* (Lerena 2021 y 2022).

tanto por sectores nacionalistas como regionalistas del País Vasco: tal y como se desarrolla ampliamente en el capítulo 6, su vasquismo fue asumido sin reservas en Madrid como parte de la identidad musical española; en cambio, su factura wagneriana resultaba un tanto caduca a ojos de la crítica más progresista, encabezada por Salazar.

De este modo, Odriozola concluye que las tensiones identitarias entre centro (español) y periferia (vasca) aparecen mediatizadas de forma determinante por cuestiones estéticas e ideológicas de cariz transnacional (germanismo *versus* latinidad, encabezada por Francia). Queda probado, por otro lado, que las experiencias en el campo de la ópera vasca fueron a menudo entendidas como formulaciones particulares de cierta españolidad musical alternativa, desde un punto de vista más regionalista que nacionalista vasco. Con todo, nos parece que el peculiar carácter zigzagueante de la exposición del autor (reminiscente, quizás, de la narrativa posmoderna del citado Kirmen Uribe), desdibuja un tanto sus conclusiones finales en relación con las premisas de partida. El propio título y subtítulo del trabajo contribuye a crear cierta confusión al respecto. En efecto, “el vals de Amaya” supone una sugerente metáfora del vaivén o trasiego de ideas e influencias estudiadas en el libro, aunque también parece apuntar, con ironía difícilmente reconocible para cualquier lector, a otra página de Guridi, *El vals de Mirentxu*, donde los principales temas de dicha ópera aparecían trivializados en forma de música de salón. En cuanto a “regionalismo, ópera vasca y música española”, ya se ha visto que la mirada del autor no se limita al género lírico, ni tampoco al repertorio vasco y español, cobrando mucha relevancia sus disecciones de la obra de autores franceses como Massenet, Vidal o Gabriel Pierné, cuyo posible impacto en posteriores creaciones vascas no queda del todo dilucidado. Si realmente sus horizontes investigadores no escapan, según declara, a la mera relación entre “regionalismo” vasco y “música española” habría resultado tanto o más pertinente y esclarecedor contrastar las representaciones líricas del País Vasco creadas para el público de la corte española, como las zarzuelas *El campanero de Begoña* (1878), de Tomás Bretón; *El zortzico* (1891), de Miguel Marqués, o *El case-río* (1926), del propio Guridi, que constituyó el primer estreno de la primera temporada oficial de Teatro Lírico Nacional auspiciada por el Estado.

Al margen de esta y otras reservas menores, *El vals de Amaya* descuella, ante todo, como un trabajo de ingente erudición, penetrante inteligencia, amena exposición y muy esmerada edición, que cualquier lector interesado en la materia disfrutará. Alejándose de cauces rutinarios, el libro pone de manifiesto la complejidad e interés de un repertorio y unos autores muy necesitados de nuevas perspectivas investigadoras e interpretaciones como las que aquí se ofrecen.

Bibliografía

- Ansorena Miranda, José Luis. 1999. “La alternativa de José María Usandizaga”. En *Las golondrinas: drama lírico en tres actos, libreto de Gregorio Martínez Sierra; música de José María Usandizaga y Ramón Usandizaga*, 80–103. Madrid: Teatro Real.
- Arana Martija, José Antonio. (1976) 1987. *Música vasca*. Bilbao: Caja de Ahorros Vizcaína. Segunda edición ampliada.
- . 1977. *Ópera vasca en Vizcaya*. Bilbao: Caja de Ahorros Vizcaína.
- Dahlhaus, Carl. (1996) 2014. *La música del siglo XIX*. Madrid: Akal, 38–44.
- Lerena, Mario. 2021. “La virilidad vulnerable de un héroe modernista (1914–1918): música, ornamento y ‘seducción’ en torno a Usandizaga”. *Cuadernos de Música Iberoamericana* 34: 25–55, <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/73855/4564456559156>.
- . 2022. “Modernismos divergentes (1910–1915): las dramaturgias musicales del ‘malogrado’ Usandizaga”. *Resonancias: Revista de Investigación Musical* 25, n.º 51: 35–62, <https://resonancias.uc.cl/n-51/modernismos-divergentes-1910-1915-las-dramaturgias-musicales-del-malogrado-usandizaga/>.
- Llano, Samuel. 2013. *Whose Spain? Negotiating “Spanish Music” in Paris, 1909–1929*. Nueva York: Oxford University Press.
- Morel Borotra, Natalie. 2006. *La ópera vasca (1884–1937)*. Bilbao: Ikeder.
- Odrizola Otamendi, Asier. 2021. “La ingeniería musical de Francisco Gascue (1848–1920): interferencias ideológicas entre la moral pública, el progreso nacional y la modernización de la música vasca”. En *Ciencia, técnica y tecnología en la Historia*, ed. por Antonio Juanés Cortés *et al.*, 211–223. Salamanca: Universidad de Salamanca, <https://www.eusal.es/eusal/catalog/view/978-84-1311-523-8/5741/6848-1>.
- Okiñena, Josu. 2021a. “A Study of Basque Music: 1876–1936”. En *The History of Basque Music*, ed. por Josy Okiñena, 149–180. Reno: Center for Basque Music / University of Nevada.
- , ed. 2021b. *The History of Basque Music*. Reno: Center for Basque Music / University of Nevada.
- Parakilas, James. 1998. “How Spain Got a Soul”. En *The Exotic in Western Music*, ed. por Jonathan Bellman, 137–193. Boston: Northeastern University Press.
- Rodríguez Suso, Carmen. 2015. “Charles Bordes en el oasis: el cancionero folclórico y la música litúrgica como origen de la musicología española”. En *Pasados presentes. Tradiciones historiográficas en la musicología europea (1870–1930)*, ed. por Andrea Bombi, 129–167. Valencia: Universitat de València.
- Unamuno, Miguel. (1902) 2005. *En torno al casticismo*. Madrid: Cátedra.

Mario Lerena

mлерena@conservatoriobilbao.com

<https://orcid.org/0000-0001-6000-3041>

Conservatorio J. C. de Arriaga