



GRETA PERÓN HERNÁNDEZ

## Pedro Sanjuán y el afrocubanismo musical en el contexto de la vanguardia cubana de la década de 1920

---

Entre 1923 y 1932 Pedro Eugenio Sanjuán Nortes (San Sebastián, 1886–Washington, 1976) estableció su residencia en La Habana desarrollando una intensa actividad musical como cofundador y director titular de la Orquesta Filarmónica, colaborador en publicaciones periódicas, profesor, conferenciante y compositor. Su vinculación al Grupo Minorista y personalidades afines a su entorno marcó su trayectoria profesional en la Isla insertándole en el movimiento de vanguardia cubano y le condujo a participar con su obra compositiva en la vertiente afrocubanista. El presente artículo pretende analizar la disímil recepción que ha suscitado en las historiografías cubana y española su incursión en el afrocubanismo musical e intenta dilucidar su posible papel en el surgimiento de esta nacionalista tendencia.

Palabras clave: Pedro Sanjuán, afrocubanismo, vanguardia cubana, minorismo, Amadeo Roldán, Alejandro García Caturla.

*Between 1923 and 1932 Pedro Eugenio Sanjuán Nortes (San Sebastián, 1886–Washington, 1976) took up residence in Havana, where he was very active in the city's musical life as co-founder and conductor-in-chief of the Orquesta Filarmónica, a contributor to various journals, a teacher, lecturer and composer. His association with the Grupo Minorista and figures with similar interests marked his career on the Island, slotting him into the Cuban avant-garde movement, and led to his participation in its Afro-Cuban side with his compositions. This article analyzes the dissimilar reception of his foray into musical Afrocubanismo in Cuban and Spanish music historiography and clarifies his possible role in the emergence of this nationalist tendency.*

*Keywords: Pedro Sanjuán, Afrocubanismo, Cuban avant-garde, minorismo, Amadeo Roldán, Alejandro García Caturla.*

---

A diferencia de lo sucedido en otros países de América donde tras la emancipación de la Península el número de residentes españoles disminuyó de manera significativa, en Cuba la afluencia migratoria de peninsulares se mantuvo fuertemente en ascenso hasta bien adentrado el siglo XX. Extendida a todas las provincias y con una concentración mayoritaria en la capital, la presencia hispana en la Isla a lo largo de la etapa republicana se distanciaría del poder político-administrativo ostentado durante la colonia para permanecer estrechamente vinculada al aparato productivo en forma de industriales, comerciantes y profesionales. Cuba acogió entonces

una considerable cantidad de compositores, intérpretes y profesores españoles que enriquecieron la vida musical de la República en múltiples sentidos y desempeñaron un papel especialmente relevante en ámbitos como el movimiento coral o las instituciones académicas.

En este contexto el compositor y director de orquesta vasco Pedro Eugenio Sanjuán Nortes (1886-1976) emerge como una de las personalidades españolas más completas del panorama musical cubano de concierto de la época. La intensa actividad profesional que desarrollara en el transcurso de su primera estancia en La Habana, entre 1923 y 1932, como cofundador y director titular de la Orquesta Filarmónica, colaborador musical en publicaciones periódicas, profesor, conferenciante y compositor adscrito a la vanguardia, evidencian la heterogeneidad de facetas en las que encauzara su talento en la Isla y su compromiso con el movimiento de renovación cultural impulsado desde las élites intelectuales de la década del 20.

Sin embargo, hasta la fecha, los trabajos musicológicos cubanos y españoles le han prestado escasa atención a su figura. Si en los primeros su cometido como fundador y director de la que se convirtiera en una de las agrupaciones sinfónicas notables del mundo hispanoamericano y su tarea docente aparecen reflejadas; su condición de extranjero —en un período fuertemente marcado por las preocupaciones identitarias— y su coexistencia con figuras autóctonas devenidas representativas de la cultura nacional de la primera mitad del siglo XX, entre otras circunstancias, ha impedido ir más allá en su posible aporte. Mientras, la historiografía musical española muestra, con puntuales excepciones no exentas de equívocos, un desconocimiento generalizado sobre su vida que denota un olvido, consecuencia, como en el caso de otros músicos de su tiempo, del exilio definitivo —en tierras norteamericanas— al que le sometiera la Guerra Civil.

Como resultado, la verdadera impronta de Sanjuán en La Habana se desvanece y con ello su rasgo más significativo: su proximidad al pensamiento artístico cubano más evolucionado de la época y su participación en la corriente regeneradora que promovía. Una afiliación a la vanguardia que no sólo determinó su labor divulgadora o como intérprete por medio de diferentes actuaciones, sino que acabaría permeando su obra compositiva con una adhesión al afrocubanismo musical que le dota de singularidad entre los compositores españoles de su generación.

## I

A lo largo de la década del 20 el arte cubano, en sus diversas manifestaciones, evolucionó hacia una estética de vanguardia que, si bien mantuvo algunos puntos en común con su contemporáneo europeo, presentaría ca-

racterísticas distintivas a tono con inquietudes imperantes en el contexto latinoamericano. La utilización de lenguajes y técnicas artísticas modernas como expresión de universalidad, se conjugó en Cuba con una preocupación identitaria que se lanzaría al descubrimiento de las raíces nacionales, y con un compromiso social que se exteriorizó tanto a través de la aproximación a las temáticas populares como de la intervención directa de sus creadores en las luchas políticas.

Aunque no representaron la totalidad de la vanguardia y la autoría de la mayor parte de las obras esenciales del período no recae sobre sus integrantes sino sobre artistas afines a ello, el Grupo Minorista frecuentemente es citado como exponente destacado de este movimiento a causa del ímpetu inicial que su quehacer otorgara a la renovación estética. El antiacademismo, la experimentación, el empleo de nuevas formas de expresión, la modernización cultural y la búsqueda de las raíces propias que propugnaban, aunadas a la fuerte voluntad política que condicionara su surgimiento como agrupación estable tras protagonizar en marzo de 1923 la Protesta de los Trece<sup>1</sup>, delimitarían el camino por el que transitaría la intelectualidad cubana más descollante del momento.

Sintetizados años después en un manifiesto que bajo el título “Declaración del Grupo Minorista” publicara la *Revista Carteles* en 1927, los principios ideológicos del minorismo fueron compartidos por múltiples personalidades autóctonas y extranjeras que, sin pertenecer oficialmente al grupo, frecuentaron sus esporádicas reuniones sabáticas deviniendo partícipes de un fecundo intercambio de ideas que contribuyó a dinamizar el ambiente intelectual y generaría abundantes acciones cívicas y culturales<sup>2</sup>. Entre esta concurrencia se hallaron personajes tan relevantes para la música cubana como Fernando Ortiz, Amadeo Roldán, Alejandro García Caturra y el español Pedro Sanjuán Nortes. El minorista Luis A. Baralt evocaba así sus primeros encuentros con el director y compositor vasco:

---

<sup>1</sup> Se denomina “Protesta de los Trece” a la espontánea irrupción, el 18 de marzo de 1923, de un conjunto de intelectuales en la Academia de Ciencias de Cuba para denunciar al Secretario de Justicia por su firma del decreto que encubría la compra ilícita del Convento de Santa Clara por parte del gobierno de Alfredo Zayas. Aunque inicialmente los participantes en la protesta eran quince sólo trece firmaron el manifiesto que, publicado al día siguiente en el periódico *Heraldo de Cuba*, ratificaba lo expresado en el acto. Este hecho histórico supuso la primera demostración pública del compromiso político de una nueva generación de intelectuales y marca el comienzo de la llamada “década crítica” de la historia cubana, que culmina con la Revolución de 1933 y el derrocamiento del gobierno del general Gerardo Machado (1925-1933).

<sup>2</sup> La historiografía cubana suele identificar como *minoristas* a los participantes en la Protesta de los Trece, los integrantes de la Falange de Acción Cubana, los firmantes de la Declaración de 1927 e intelectuales afines. Sobre el Grupo Minorista véase Ana Cairo Ballester: *El Grupo Minorista y su tiempo*, Ciudad de La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1978.

Lo recordamos por primera vez en uno de esos memorables almuerzos del Hotel Lafayette que engendraran la célebre Minoría Sabática y la Revista de Avance y a la que asistían Don Fernando Ortiz, Juan Antigas, Enrique Roig, entre los más viejos, y entre los jóvenes, Emilito Roig, Jorge Mañach, Paco Ichaso, Rubén Martínez Villena, José Manuel Acosta, Amadeo Roldán y tantos otros que fuera prolijo enumerarlos.<sup>3</sup>

La vinculación de Sanjuán con el minorismo ocasionada en fechas casi inmediatas a su llegada a Cuba le insertaría rápidamente en el movimiento de vanguardia cubano<sup>4</sup> y, extendida a lo largo de toda su permanencia, situaría su trayectoria profesional en la capital habanera en consonancia con el ideario de su renovador programa artístico. Ello se constata especialmente en la labor de “puesta al día” que llevara a cabo desde el podio de la Orquesta Filarmónica de La Habana con la ejecución de numerosas obras en calidad de primera audición en Cuba, entre las que –si bien estuvieron representadas varias épocas y estilos– predominaron las pertenecientes a un repertorio relativamente contemporáneo. Asimismo, el estreno absoluto bajo su batuta de algunas partituras claves del “nuevo sinfonismo cubano” acredita su identificación con los más avanzados, jóvenes y desconocidos autores nacionales, e implicó un importante estímulo para la moderna creación sinfónica cubana que por primera vez contaba con una entidad dispuesta a la difusión de su obra<sup>5</sup>. La incorporación de reconocidos minoristas –como Francisco Ichaso y Luis A. Baralt– a la Junta Directiva de la Filarmónica y la amplia cobertura de prensa que le ofrecieran los miembros del Grupo a la entidad orquestal estuvieron, de hecho, supeditadas a la orientación estética que, en términos de modernidad y prioridad a la producción nacional, le imprimieran sus fundadores en sintonía con los postulados de la vanguardia y en contraposición a la ya existente Orquesta Sinfónica de La Habana<sup>6</sup>. La propaganda gratuita recibida desde las publicaciones periódicas, gracias a los minoristas, resultaría vital por un

<sup>3</sup> Palabras pronunciadas por Luis A. Baralt en el develamiento de una tarja en la casa donde nació la Orquesta Filarmónica, 1949, Museo Nacional de la Música de Cuba.

<sup>4</sup> Un testimonio del rápido contacto de Sanjuán con el minorismo es el artículo “El maestro Pablo Sanjuán” que en enero de 1924 le dedicara el minorista Francisco Ichaso en el *Diario de la Marina*. Si bien el equívoco del autor en lo referente a su nombre de pila hace adivinar lo incipiente de las relaciones a fecha de publicación de la reseña, ello demuestra cómo a escasos meses de arribar a la Isla el compositor y director español había establecido trato con miembros del Grupo. Véase Francisco Ichaso: “El maestro Pablo Sanjuán”, *Diario de la Marina*, 11-1-1924, p. 3.

<sup>5</sup> Sobre el repertorio de la Orquesta Filarmónica de La Habana véase Maruja Sánchez Cabrera: *Orquesta Filarmónica de La Habana. Memoria. 1924-1959*, La Habana, Editorial Orbe, 1979.

<sup>6</sup> Los miembros del minorismo se encontraban, en general, favorablemente situados en la prensa habanera lo que, en ausencia de otros recursos, convirtió a este medio en la principal plataforma de divulgación de las propuestas artísticas de la vanguardia. La propaganda que desde las publicaciones periódicas le brindaran a la Orquesta Filarmónica y a Sanjuán estaría alentada por Alejo Carpentier quien, motivado por la intención del director español de estrenar en Cuba obras de Debussy, Stravinsky, Falla

lado para la perdurabilidad y sostén de una agrupación que, ante la ausencia de apoyo oficial, basaba su financiación exclusivamente en los abonos, la recaudación en taquilla y el mecenazgo privado; mientras por otro favoreció la consolidación de Sanjuán, en tanto su director titular, en la escena cultural cubana. En este sentido, la proximidad del compositor español al Grupo fue, en gran medida, responsable de la apreciación que realizaran algunos sectores de la sociedad habanera sobre la Filarmónica como entidad excesivamente modernista —e incluso snob— aun cuando su repertorio no fuera radicalmente contemporáneo; y fue fundamental para la estabilización, en el transcurso de su etapa fundacional, de la que se convertiría con posterioridad en la orquesta sinfónica más sobresaliente de la Cuba republicana<sup>7</sup>.

Por otro lado, la presencia de Sanjuán en la prensa cubana no estaría limitada a las reseñas que concernientes a las actividades de la Filarmónica le alcanzaran, sino que se extendió a una inédita y sorprendente faceta de articulista musical desplegada en suelo cubano probablemente también a través de su contacto con los minoristas<sup>8</sup>. Su desempeño como colaborador musical —que abarcaría desde una columna estable, “Charlas Musicales”, en el *Diario de la Marina*, hasta puntuales contribuciones en emblemáticas publicaciones del minorismo como *Revista de Avance*— así como su labor de conferenciante en el Instituto Hispano Cubano de Cultura y otras instituciones, supondrían un complemento teórico al quehacer de divulgación

---

y otros autores modernos le garantizó, en fechas previas a la fundación de la entidad sinfónica, el favor de los integrantes del Grupo y periodistas amigos. Véase Alejo Carpentier: “Sobre el problema de la Filarmónica. Carta abierta a José Aixala”, *Bohemia*, 13 de abril de 1947, p. 31. La Orquesta Filarmónica surgía así, apoyada por los minoristas, como alternativa moderna a la conservadora Orquesta Sinfónica de La Habana. Ello provocaría una célebre confrontación entre ambas agrupaciones que removió el mundo musical habanero dividiéndolo en “sinfónicos” y “filarmónicos”. Véase Alejo Carpentier: *La música en Cuba*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2004, p. 206.

<sup>7</sup> Tras la partida de Sanjuán de Cuba, en 1932, la dirección de la Orquesta Filarmónica de La Habana fue asumida por el que fuera su concertino y subdirector, Amadeo Roldán, hasta su muerte en 1939. Con posterioridad a esta fecha la titularidad de la agrupación fue encomendada a renombrados directores como Massimo Freccia, Erich Kleiber, Igor Markevitch, Arthur Rodzinski o Frieder Weissmann; y contó con conductores invitados como Eugene Ormandy, Ernest Ansermet, Sir Thomas Beecham, Bruno Walter, Charles Munch, Herbert von Karajan, Serguei Kusevitzki, Sergiu Celibidache, Pierre Monteaux o Igor Stravinsky, entre otros. Su actuación bajo la batuta de prestigiosos directores y la contratación de solistas de primer orden como Claudio Arrau, Arthur Rubinstein, Jascha Fischermann, Paul Wittgenstein, Georges Enescu, Jascha Heifetz o Isaac Stern, por sólo citar algunos, revistió a esta entidad sinfónica de una proyección internacional poco habitual en el mundo hispanoamericano de la época. Véase M. Sánchez Cabrera: *Orquesta Filarmónica de La Habana...*

<sup>8</sup> La temprana relación de Sanjuán con los minoristas permite esbozar la hipótesis de que su pronta colaboración con uno de los periódicos más poderosos e influyentes de la República, *Diario de la Marina*, fuera propiciada por miembros del Grupo, concretamente por Francisco Ichaso, hijo del subdirector de dicho rotativo y articulista en su sección cultural. No obstante, en tanto las investigaciones no arrojen datos más certeros esta afirmación queda dentro del terreno de la especulación y no excluye la posibilidad de que, en un proceso a la inversa, el vínculo de Sanjuán con el minorismo se produjera a través de la prensa.

emprendido desde la Filarmónica, en los que la creación musical moderna sería abordada siempre como temática preferente denotando su compromiso con los propósitos de promoción del “arte nuevo” preconizados por el Grupo Minorista.

Aún así, el aspecto más visible, destacado y polémico *a posteriori* de la asociación de Sanjuán a la vanguardia cubana sería su incursión compositiva en el afrocubanismo, una vertiente que si en el caso de la literatura o las artes plásticas convivió con otras no menos importantes durante el período, en el ámbito musical sería la única que representaría al movimiento. Para valorar el desenvolvimiento del compositor vasco en esa dirección y analizar cómo ello se ha consignado en las historiografías musicales cubana y española es imprescindible subrayar primero el fuerte cariz nacional que caracterizara a la tendencia. La necesidad de autoafirmarse como nación, tras la emancipación de España y la intervención estadounidense, condujo a las élites intelectuales republicanas a indagar en sus raíces en busca de un acervo cultural que redefiniera su concepto de “cubanidad”. Como dijera el historiador y ensayista cubano Rafael Rojas “Cuba, nacionalidad nueva, creada entre los siglos XVIII y XIX por africanos y mulatos, españoles y criollos, aparece en el discurso de sus propias élites poscoloniales como una cultura ingrátida, sin tradición firme ni legado discernible”<sup>9</sup>.

## II

La descripción de cubano fundamentada en el origen español que en 1879 ofrecía la Sociedad Antropológica cubana como “hombre blanco nacido en Cuba”, entraría en crisis a lo largo de las Guerras de Independencia con la integración ideológica a la nación que supuso la participación masiva de los afrocubanos en la lucha armada. Esta contradicción se acentuaría aún más durante la abolición y desintegración del sistema esclavista con la problemática incorporación de los negros a la sociedad cubana como hombres libres, a la par que una política de “españolización” de la Isla —que fomentaba la migración peninsular en un intento de prevenir movimientos separatistas— agudizaba las tensiones raciales<sup>10</sup>. Simultáneamente, las manifestaciones culturales de raíz africana —en especial aquellas que se habían conservado más o menos puras confinadas a los barracones de las últimas generaciones de la trata— adquirirían una mayor visibilidad a nivel social, pro-

<sup>9</sup> Rafael Rojas: *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2006, p. 51.

<sup>10</sup> Sobre la participación de los afrocubanos en las Guerras de Independencia y la marginación que sufrieron al final de la contienda véase Manuel Moreno Fragnals: *Cuba/España, España/Cuba. Historia común*. Barcelona, Biblioteca de bolsillo, Crítica, 2002.

vocando que desde las clases dominantes se desatara una ola represiva con el fin de contrarrestar lo que, prejuiciadamente, era percibido como amenazadoras demostraciones de barbarie que desestabilizaban el status cultural preponderante.

El “problema negro” se perpetuaría durante el período republicano bajo el fuerte racismo estadounidense que, impelido por la Constitución a reconocer igualdad de derechos a negros, blancos y mulatos, utilizaba la estigmatización cultural en función de la raza para mantener las viejas jerarquías sociales en el nuevo sistema<sup>11</sup>. La polémica solución que una parte de la intelectualidad ofreciera al desasosiego identitario en forma de tendencia afrocubanista entrañaba, por tanto, el reconocimiento del negro como componente fundamental de la nacionalidad cubana, a la vez que, muy a tono con el matiz social que caracterizara a la vanguardia en la Isla, conllevaba una crítica revalorización de las expresiones culturales del que continuaba siendo, a la altura de la década del 20, un sector oprimido y marginal que arrastraba las secuelas de cuatro siglos de esclavitud y cuya participación en la vida pública se reducía al mínimo.

Desde el punto de vista artístico, además, el afrocubanismo no sólo respondía a imperativos consustanciales a su espacio histórico y social sino que era alentado desde el minorismo por figuras que, como Alejo Carpentier, habían tenido la oportunidad de constatar en el extranjero el impacto que el descubrimiento de la cultura africana estaba verificando a escala internacional en el replanteamiento estético del arte moderno. En el contexto musical, concretamente, la vertiente cubría una necesaria fase de nacionalismo sinfónico que, como en otros países “periféricos” y a la par que en el resto de América, había acudido tardíamente a las preocupaciones del compositor culto y que, alimentándose de elementos folklóricos casi puros del acervo afrocubano, proporcionaba a las partituras una vitalidad rítmica y tímbrica acorde con las búsquedas compositivas del siglo XX, rompiendo con cierto italianismo caduco reinante en la música cubana de la época.

Este nacionalismo de tipo folklórico emergía de alguna manera como continuador de aquel que, iniciado por Manuel Saumell en el XIX, había recogido de modo casi inconsciente emanaciones de lo “criollo” vigentes en el salón americano para revestir de un sentimiento de cubanía la música para piano de la Isla y que, llevado a su máxima expresión por Ignacio Cervantes, se manifestó como resultante sonora de una realidad idiosin-

---

<sup>11</sup> Respecto a las numerosas prohibiciones emitidas en torno a las manifestaciones culturales afrocubanas a finales de la colonia e inicios de la República véase Robin D. Moore: *Nationalizing blackness: afrocubanismo and artistic revolution in Havana, 1920-1940*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1997.

crática ajena al dato textual. Si allí el acento nacional se volcaba en la microforma pianística como natural exteriorización de la experiencia vital del compositor en un entorno determinado, aquí se partía de cero acudiendo deliberadamente a la cita folklórica de índole africana para, desde un lenguaje moderno, enriquecer la tradición sinfónica con un matiz autóctono del que hasta entonces había carecido; y evolucionando ulteriormente hacia una síntesis de lo cubano que provenía de una sensibilidad muy cercana a la de Heitor Villa-Lobos cuando proclamaba: “¡El folklor soy yo!”.

El interés de los compositores por el material folklórico coincidiría con un ascenso de los estudios etnomusicológicos cubanos y etnográficos en general que, encabezados por Fernando Ortiz, condujeron en 1923 a la creación de la Sociedad de Folklore Cubano –de la que casi todos los minoristas eran asociados– con el objeto de “acopiar, clasificar y comparar elementos tradicionales de la vida popular” con “un fin de reconstrucción nacional”<sup>12</sup>. Como dirían las musicólogas cubanas Victoria Eli Rodríguez y Zoila Gómez García “ambos procesos –creación con el folklore como materia prima e investigación sobre el folklore– se interconectaron y respondieron a una tendencia epocal y al mismo condicionamiento sociohistórico”<sup>13</sup>. Las investigaciones de Ortiz –orientadas por primera vez hacia lo negro y condensadas años después en diversos trabajos<sup>14</sup>– unidas a las reflexiones teóricas de Carpentier sirvieron, pues, de cimiento al proceso de creación musical del afrocubanismo en tanto eran estimuladas en sí mismas por la prentoriedad de realizar una música sinfónica netamente autóctona.

El movimiento afrocubanista intentaba, en definitiva, –en el contexto de una crítica coyuntura histórica y en un marco intelectual especialmente sensible tras la independencia de España y ante la penetración del *american way of life*– solventar una serie de interrogantes identitarias reivindicando el aporte a la construcción nacional de un colectivo social tradicionalmente invisibilizado desde los estratos de poder, que constituía un ingrediente esencial de la cultura cubana y tenía mucho que ofrecer a la renovación estética formulada desde la vanguardia. La participación compositiva de Sanjuán en esta vertiente de pronunciado carácter nacionalista, ocasionada como natural consecuencia de su vinculación al minorismo y a personali-

<sup>12</sup> “Bases de la Sociedad de Folklore Cubano”, *Revista Bimestre Cubano*, vol. XVIII, No. 1, enero-febrero de 1923, pp. 48 y 49.

<sup>13</sup> Zoila Gómez García y Victoria Eli Rodríguez: *Música Latinoamericana y Caribeña*, Editorial Pueblo y Educación, 1995.

<sup>14</sup> Fernando Ortiz reuniría sus estudios etnomusicológicos en *La africanía de la música folklórica de Cuba* (1950), *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba* (1951) y *Los instrumentos de la música afrocubana* (1952).



dades como Fernando Ortiz, Alejo Carpentier, Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla, no podía presentarse menos que controvertida dada su condición de extranjero. En este sentido, si bien su compenetración con los principios enunciados por la vanguardia propició su rápida inserción en la escena cubana de concierto a lo largo de una de sus etapas republicanas más dinámicas permitiéndole desplegar una interesante actividad profesional; su implicación en la tendencia musical que propugnaba ha representado un inconveniente para la postrera apreciación objetiva de una importante parte de su obra, que desde su tierra natal adquiere un pintoresco vislumbre exótico mientras desde la Isla sugiere cierto intrusismo.

### III

Aunque el catálogo de obras de Sanjuán se encuentra todavía pendiente de ser completado, hasta la fecha hemos podido confirmar la presencia de, al menos, cuatro composiciones sinfónicas afrocubanistas dentro de su producción musical<sup>15</sup>: *Liturgia Negra, cuadros sinfónicos* (1929-1931), *Danza Ritual* (1942), *La Macumba, sinfonía ritual* (1948) y *Parade, comparsa yoruba* (1949); de las cuales la primera habría sido realizada en La Habana y las últimas tres a lo largo de su exilio norteamericano en Carolina del Sur y Nueva York. Posiblemente a esta persistencia en el empleo de material folklórico de raíz africana más allá de su estancia en la Isla, que demuestra la profunda identificación que experimentara con los postulados del afrocubanismo, se deba que en algunos trabajos musicológicos españoles se considere su producción inscrita dentro de esta vertiente como lo más característico de su estilo compositivo y que, en ocasiones, se le haya clasificado como un compositor “antillanista” desconectado del proceso de creación musical de la Península<sup>16</sup>, prescindiendo de una valoración más abarcadora de su obra en su conjunto. Otros estudios españoles han apuntado incluso a una supuesta ascendencia del compositor vasco en la utilización sinfónica del folklore afrocubano y en el surgimiento del afrocubanismo musical que le coloca como fundador del movimiento. Entre los factores en que, sin duda, se ha sustentado este último criterio —al margen de la constatación de su obra y de su concurrencia en los co-

<sup>15</sup> Reseñamos aquí exclusivamente las obras de factura orquestal habida cuenta de que el afrocubanismo musical concentra su relevancia en el contexto sinfónico.

<sup>16</sup> Como ejemplo véase Miriam Ballesteros Egea: *La Orquesta Filarmónica de Madrid (1915-1945) y su contribución a la renovación musical española*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2010, pp. 379 y 380. En el capítulo sobre el repertorio de la Orquesta Filarmónica de Madrid la autora clasifica a Sanjuán entre los autores latinoamericanos por considerar que desarrolló la mayor parte de su obra compositiva en Cuba.

mienzos de la corriente— se encuentra la circunstancia de que entre los discípulos más sobresalientes con que Sanjuán contara en la capital cubana se hallaran Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla; lo que a simple vista parecería situarle en cierta posición hegemónica respecto a los dos máximos exponentes de la tendencia.

Efectivamente, el ingreso en la Orquesta Filarmónica en calidad de instrumentistas había conducido a Roldán y Caturla a completar sus respectivas formaciones musicales con el director español; quien, ya fuera en la Escuela Filarmónica o en el ámbito privado, contaría además con otros muchos alumnos cubanos de la talla de Gilberto Valdés, Olga de Blanck, Félix Guerrero, Evelio Tiele Ferrer, Arturo Bonachea, Pedro Menéndez o Alfredo Diez Nieto, desarrollando en Cuba lo que Zoila Gómez llamará una “tremenda labor formadora, que merece ser —y aún no ha sido— analizada detenidamente”<sup>17</sup>. Así los estudios de solfeo, violín, armonía y composición cursados por Roldán en la capital madrileña con profesores como Pablo Hernández, Conrado del Campo, Benito García de la Parra y otros, serían continuados a su regreso a La Habana con el compositor vasco en las materias de composición y orquestación durante una breve temporada<sup>18</sup>. Por su parte, Caturla, tras recibir nociones de canto, teoría, piano y violín en su ciudad natal, encontraría en Sanjuán a su primer maestro de composición —disciplina en la que se había iniciado de manera autodidacta—, siéndole impuesto como requisito preliminar al aprendizaje de esta especialidad el adiestramiento en armonía y contrapunto, con escaso éxito debido a su falta de regularidad y su resistencia a ajustarse a las fórmulas académicas<sup>19</sup>.

Sin embargo, si la más plausible impronta de las enseñanzas recibidas de Sanjuán en la obra de ambos creadores podría centrarse en lo referente al tratamiento de los principios generales de la composición y en el manejo de los elementos orquestales, hasta el momento no existen pruebas testimoniales que corroboren una posible influencia directa del compositor español en la predisposición de sus discípulos cubanos a trabajar con la materia folklórica autóctona. Antes bien, el ejercicio musical afrocubanista

<sup>17</sup> Zoila Gómez: *Amadeo Roldán*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1977, p. 42.

<sup>18</sup> En varias ocasiones la prensa cubana anunció a Amadeo Roldán como el “discípulo predilecto” de Sanjuán y resaltó el orgullo que éste experimentara por su alumno con ocasión de estrenos, homenajes y aniversarios.

<sup>19</sup> Esta particularidad de Caturla —que se manifestó también durante el corto período de tiempo en que recibiera los consejos de Nadia Boulanger en París— sentenciaría su relación con Sanjuán. A ello se sumarían pequeños malentendidos, incidentes y críticas mutuas alentadas por terceras personas, que complicarían el trato maestro-discípulo llenándolo de altibajos. Véase María Antonieta Henríquez: *Alejandro García Caturla. Correspondencia*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1978 y Charles W. White: *Alejandro García Caturla: a Cuban composer in the twentieth century*. Lanham, Maryland & Oxford, The Scarecrow Press, 2003.

efectuado por Roldán y Caturla en el marco sinfónico –llevándolo además a su expresión más acabada– se derivaría de una inquietud estética propia originada en su alternancia con la vanguardia minorista y personalidades afines a su entorno en el que, como hemos podido comprobar, Sanjuán también participó sin que ello lo sitúe como precursor del movimiento. La siguiente afirmación de Adolfo Salazar en *La música orquestal en el siglo XX* –que, como veremos, ha tenido alguna repercusión en la literatura musicológica posterior– parece, por tanto, aventurada:

(...), la música cubana ha tenido siempre un puesto de honor entre los países del Caribe. Su etapa actual comienza con la fundación de la Orquesta Filarmónica de La Habana por el músico vasco Pedro San Juan (1887), que en sus obras *Liturgia Negra*, *Changó* (1929) y *Danza ritual*, introdujo en Cuba la manera artística de tratar la música negra llamada afrocubana. (...) Esta tendencia se intensificó con Amadeo Roldán (1900-1939) y con Alejandro García Caturla (1906-1940), discípulos ambos de San Juan.<sup>20</sup>

Independientemente de otras inexactitudes en que la cita incurre, datar el comienzo del afrocubanismo musical a partir de obras de Pedro Sanjuán concebidas entre 1929 y 1931, cuatro años después del estreno de *Obertura sobre temas cubanos* (1925) de Amadeo Roldán, es a todas luces un error. Con la *Obertura* de Roldán la música cubana de concierto se adentra no sólo en la contemporaneidad sino, por primera vez, en la utilización de elementos folklóricos de raíz africana –hasta entonces desdeñados– como expresión de identidad nacional en el contexto sinfónico. Su estreno en noviembre de 1925 por la Orquesta Filarmónica de La Habana bajo la conducción de Sanjuán sería el origen de una polémica estética –que se alargó durante más de seis años– sobre los ingredientes constitutivos de la música autóctona que estimularía las investigaciones musicológicas en esta dirección<sup>21</sup>; y suele ser considerado por la historiografía cubana como un hito, sobradamente consignado, que señala el comienzo desde el punto de vista estético-musical del siglo XX cubano. La decisión del director español de estrenar esta vanguardista partitura supuso un punto de inflexión tan trascendental para la música cubana que, por sí solo, este hecho bastaría para inscribir por siempre su nombre en los anales de la historia musical de la Isla caribeña.

<sup>20</sup> Adolfo Salazar: *La música orquestal en el siglo XX*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1967, p. 154.

<sup>21</sup> El surgimiento del afrocubanismo musical provocó una fuerte oposición desde los sectores más conservadores que, con la elaboración de una teoría “indigenista” de escaso fundamento por Eduardo Sánchez de Fuentes y la negación del aporte negro a la música cubana, estimuló las investigaciones musicológicas.

Sin que fuera una obra lograda, puede decirse que el estreno de esta “Obertura” constituyó el acontecimiento más importante de la historia musical cubana en lo que lleva de corrido el siglo XX, por su proyección e implicaciones.<sup>22</sup>

Porque eso es la *Obertura sobre temas cubanos*: una dignificación, un acto de ennoblecimiento para los ritmos del país, nacidos en las ínfimas capas del pueblo. Hay que prestigiar esa música, hay que purificarla en el matiz divino del arte (...).

Desde un punto de vista técnico la *Obertura sobre temas cubanos* es la manifestación más plena de cuanto es posible hacer con los ritmos de un país cuando se poseen conocimientos bastantes para ello. Discípulo del maestro Sanjuán, su autor se halla imbuido de lo que constituye la verdadera esencia del arte moderno y así su obra abunda en matices sutiles, huye de toda vulgaridad, se sustrae al gusto de la masa y presenta los motivos típicos más fútiles con un revoco de modernidad admirable y —dicho sea con toda sinceridad y honradez— sin precedente en nuestra historia del arte musical.<sup>23</sup>

Durante los años transcurridos entre el estreno de *Obertura sobre temas cubanos* (1925) y el del primer cuadro sinfónico de *Liturgia Negra* (1929) con el que Sanjuán inaugurara su composición afrocubanista, Amadeo Roldán y, también, Alejandro García Caturla alumbrarían otras partituras emblemáticas de la tendencia entre las que se podrían citar *Tres pequeños poemas* (1926) y *La rebambaramba* (1928) o *Tres danzas cubanas* (1927) y *Bembé* (1928), respectivamente. A pesar de ello, la tesis de Salazar ha persistido en la musicología española y en la voz ofrecida sobre el compositor vasco en el reciente *Diccionario de la música española e hispanoamericana* no sólo se elabora —y en alguna ocasión se cita casi textualmente— sino que se va aún más lejos.

También impulsó la música de Cuba sacando a la luz en las obras que compuso durante estos años los ritos y melodías negras, y formando una escuela de brillantes compositores cubanos, entre los que se encuentran Amadeo Roldán (1900-39) y Alejandro García Caturla (1906-40), además de otros grandes músicos cubanos del s. XX. Es por todo ello por lo que en Cuba se le considera el creador del movimiento musical nativo, y autores como Adolfo Salazar sitúan en la fundación de la Orquesta Filarmónica de La Habana por Pedro Sanjuán el punto en el que comenzó la etapa contemporánea de la música cubana. Fue uno de los primeros en llevar la influencia africana a la música sinfónica y elevarla desde el nivel de culto religioso africano al medio sinfónico de grandes dimensiones. Así, con sus obras *Liturgia negra*, *Changó* (1929) y *Danza ritual* introdujo en la isla la manera artística de tratar la música negra llamada afrocubana. Estas composiciones antillanistas aparecen determinadas por el estudio del repertorio musical autóctono y mestizo que llevó a cabo durante este período. En Cuba compuso sus principales obras, entre las cuales destaca la mencionada *Liturgia negra*, que a excepción de

<sup>22</sup> A. Carpentier: *La música en Cuba...* p. 207.

<sup>23</sup> “El concierto sinfónico de ayer”, *Diario de la Marina*, 30-XI-1925, p. 13.

algunas obras de su etapa española como *Castilla* o *Sones de Castilla*, probablemente sea la más representativa de su estilo como compositor.<sup>24</sup>

En este texto que, en cierto modo, desarrolla el enunciado de Salazar, la categorización efectuada sobre Sanjuán como introductor de la vertiente aparece respaldada por la declaración de que, entre otras cosas, por eso “en Cuba se le considera el creador del movimiento musical nativo”, algo que resulta difícilmente demostrable si nos remitimos a los estudios musicológicos cubanos donde, no sólo no se le ha atribuido semejante mérito –asumiendo la definición “movimiento musical nativo” como una referencia de la autora al afrocubanismo– sino que su figura aparece prácticamente desatendida en ese sentido.

Por el contrario, la manera en que se ha recogido el desenvolvimiento profesional de Sanjuán en La Habana en las fuentes cubanas difiere radicalmente de cómo se ha reflejado en las españolas: mientras estas últimas se concentran en su supuesto papel de iniciador del afrocubanismo, en las primeras se le dedica más espacio a su desempeño como fundador y director titular de la Orquesta Filarmónica y a su labor pedagógica. Así, las breves menciones concedidas a su fascinación por el folklore afrocubano en *La música en Cuba* (1946) de Alejo Carpentier, *Introducción a Cuba: La música* (1969) de José Ardévol, el *Diccionario de la música cubana* (1992) de Helio Orovio o la biografía *Alejandro García Caturla* (1998) de María Antonieta Henríquez, carecen de cualquier elucubración añadida sobre el tema; y más recientemente el *Diccionario enciclopédico de la música en Cuba* (2007) de Radamés Giró llega a omitir las alusiones a su trabajo afrocubanista cuando reflexiona sobre su lenguaje compositivo. Por su parte, el musicólogo Edgardo Martín en *Panorama histórico de la música en Cuba* (1971) reconoce la adscripción del compositor español a la tendencia aseverando que “aprovechó, imbuido por el ejemplo de Roldán y Caturla, o de otros músicos cubanos anteriores, las ricas vetas del folklore cubano”<sup>25</sup>, lo que invierte y contradice rotundamente la formulación de Salazar. Y, bajo este prisma, sólo la cuidadosa afirmación de la musicóloga cubana Zoila Gómez García en *Amadeo Roldán* (1977), entre la bibliografía más consultada, podría resultar ambigua:

Roldán, a pesar de la sólida preparación musical que recibió en España, encontró un maestro en Sanjuán. Éste era un hábil orquestador, y ya había escrito partituras inspiradas en el folklore español cuando comenzó a interesarse en lo

<sup>24</sup> Amaia Gorasabel Garai: “Sanjuán Nortes, Pedro Eugenio”, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 9, Sociedad General de Autores y Editores, 2002.

<sup>25</sup> Edgardo Martín: *Panorama histórico de la música en Cuba*, Cuadernos CEU, Universidad de La Habana, 1971, p. 167.

afrocubano. No sería aventurado afirmar que su influencia fue decisiva en el rumbo que desde ese momento tomó Roldán.<sup>26</sup>

Aquí, ciertamente, donde la información es totalmente correcta, su estructuración —ubicada en el libro a la altura cronológica de la incorporación de Roldán como violinista a la Orquesta Filarmónica en 1924 y del comienzo de sus estudios musicales con el director vasco— podría hacer presumir a un lector poco documentado que para fecha tan temprana y previamente al compositor cubano, ya Sanjuán se encontraba cultivando el afrocubanismo tras haber atravesado una fase compositiva de aliento folklórico español; provocando así una errónea impresión que le dota de carácter fundador o, como mínimo, de impulsor del movimiento, aunque en páginas consecutivas se ponga a Roldán en su sitio.

No obstante, si la supuesta ascendencia de Sanjuán en la eclosión afrocubanista establecida en la musicología española no es, de ninguna forma, concluyente, la minimización que sobre su afiliación compositiva a esta corriente se observa en los estudios cubanos, responde a varios factores que trascienden su presumible legitimidad. Su convergencia espacio-temporal con el binomio Roldán y Caturla, representantes de la primera vanguardia musical cubana del siglo XX; la razonable perseverancia en resaltar el quehacer de los autores nacionales sobre las ocasionales contribuciones foráneas; o la eventual ideologización de algunos trabajos historiográficos post-revolucionarios, específicamente de las décadas de los 60 y 70; han dificultado un discernimiento más completo de su factible aportación a la vertiente. Una muestra de esto último, por ejemplo, es la anterior cita del musicólogo Edgardo Martín que, recogida en un apartado sobre extranjeros vinculados a Cuba, aparece precedida de un corto párrafo introductorio donde se certifica que “todos ellos, más tarde o más temprano, abandonaron el país, radicándose en Estados Unidos (meca mediata o inmediata de tantos artistas que, a pesar de sus interminables declaraciones de fidelidad a Cuba, en definitiva utilizaron la Isla como lugar de tránsito para pasar al otro)”, para inmediatamente aclarar que la referencia sobre ellos en el libro “ha de limitarse a consignar lo que a Cuba aportaron mientras en ella vivieron, y lo que de ella aprovecharon”<sup>27</sup>. Afirmaciones semejantes evidencian la estigmatización tácita que, a causa de su arraigo en suelo estadounidense tras su paso por la Cuba republicana, ha padecido Sanjuán —en el escenario de una radicalización del discurso antiimperialista poste-

<sup>26</sup> Z. Gómez: *Amadeo Roldán...* p. 42.

<sup>27</sup> E. Martín: *Panorama histórico...* pp. 166 y 167. En otro pasaje del texto el autor recoge en tono de reproche el salto de Sanjuán a la “meca del dólar” usando como trampolín la Orquesta Filarmónica de La Habana, véase p. 108.

rior al triunfo revolucionario de 1959— en una parte de la historiografía musical cubana; y nos plantea la interrogante de cómo ello podría haber subvertido la auténtica significación de su alineamiento a una tendencia netamente nacionalista. La cautela, pues, se impone en el acercamiento a los textos cubanos tanto como a los españoles y entre unos y otros se sigue alzando la incógnita del verdadero papel de Sanjuán en el afrocubanismo musical.

#### IV

Lo cierto es que, mientras Roldán y Caturla depuraban el afrocubanismo engendrando partituras como las previamente referidas y plenamente insertas en los presupuestos estéticos de la vertiente, Pedro Sanjuán componía en La Habana esas dos obras inspiradas en el folklore español, *Castilla* (1927) y *Sones de Castilla* (1928), a las que se estima pertenecientes a su “etapa española”. Paralelamente a esto, como comprobaremos más adelante, el compositor vasco se mostraba, en efecto, vivamente cautivado por el acervo cultural cubano y realizaba algunas investigaciones sobre el folklore musical de raíz africana que, tal como hemos mencionado en páginas precedentes, no serían volcadas en su producción sinfónica hasta 1929, cuando completaría el primero de los cuadros de *Liturgia*, por las mismas fechas en que Roldán firmaba *El milagro de Anaquillé* y las primeras *Rítmicas*, y Caturla no sólo creaba *Dos poemas afrocubanos* sino que publicaba en la revista *Musicalia* —“casi a modo de manifiesto”, como diría María Antonieta Enríquez— su artículo “Posibilidades sinfónicas de la música afrocubana”<sup>28</sup>. Naturalmente, esto no descarta que, dada la inclinación de Sanjuán hacia el nacionalismo musical de tipo folklórico —probablemente determinada antes de su llegada a La Habana por su situación de ex alumno de Joaquín Turina y su admiración hacia Manuel de Falla— que se exteriorizaba en composiciones de inspiración española, y la atracción que la riqueza de la música afrocubana ejercía sobre él, animara a sus discípulos cubanos a servirse de su particular caudal popular concibiéndose muchas de las obras significativas de la tendencia bajo su magisterio, entre ellas *Obertura sobre temas cubanos*. Aún así, si a Roldán corresponde el mérito de alumbrar la partitura inaugural del afrocubanismo musical, el papel de máximo instigador del movimiento compete, sin duda, a Alejo Carpentier.

Con inquietud de visionario, Carpentier reclamaba una música que, enraizada en lo popular cubano, lograra dimensión universal. (...) Profundo estudioso de la

---

<sup>28</sup> María Antonieta Henríquez: *Alejandro García Caturla*, Ediciones Museo de la Música, 2006, p. 74.

cultura de su país, Carpentier no dejó de alertar a los músicos vinculados al Minorismo, con respecto a la inagotable riqueza, aún no suficientemente explotada, de la música popular y folklórica cubana, en sus diversas modalidades<sup>29</sup>.

Este cometido de Carpentier como promotor del afrocubanismo se haría público a mediados de 1925 –cinco meses antes del estreno de *Ober-tura sobre temas cubanos* por el director español con la Orquesta Filarmónica de La Habana– con un artículo en su espacio en *El País*, del que seguidamente se hiciera eco el compositor vasco desde su columna “Charlas Musicales” en el *Diario de la Marina*. En la reseña de Sanjuán se celebraban las ideas expuestas por el cubano sobre la potencialidad del folklore autóctono en relación a la creación sinfónica, y se enunciaba una especie de adhesión oficial al afrocubanismo musical que nos ha dejado constancia histórica de la filiación cronológica del español a una vertiente en la que Roldán asumiría el indiscutible gesto pionero.

Nuestro erudito y competente cronista musical Alejo Carpentier en una de sus interesantes crónicas con que regala a sus lectores desde las columnas del estimado colega *El País*, hace una atinada disertación sobre el “Folk-lore” cubano, cuya belleza y gran variedad rítmica bien pudiera ser fuente inagotable para el sostenimiento de un arte musical sinfónico en el cual los temas representativos del alma cubana lucieran con el esplendor propio de lo destinado a ensalzar la lírica patria. Yo, en completa comunión de ideas sobre este punto con mi buen amigo el Sr. Carpentier, me complazco hoy en glosar ese bien intencionado artículo del cronista y lo hago lleno de entusiasmo, afiliándome a la causa de un arte musical sinfónico cubano por cuya realización, muy activamente, empiezo ya a trabajar. Y digo esto porque enamorado de los bellos cantos cubanos, y sobre todo de aquellos típicamente populares que tan exactamente reflejan el espíritu y ambientes del país, pienso cumplir lo prometido y ofrendar a esta ideal tierra una estilización de sus melodías y ritmos en varios cuadros musicales que representen otros tantos aspectos de escenas sentidas y vividas.<sup>30</sup>

Aunque la intención de Sanjuán de “aprovechar los ritmos típicos del país en la factura de algunas de sus producciones para orquesta” se había manifestado ya en 1924 como revelara el minorista Francisco Ichaso en su artículo “Cubanismo Musical”<sup>31</sup>; tras la lectura del fragmento anterior podríamos asumir la posibilidad de que a partir de 1925 y estimulado por las palabras de Carpentier, el compositor español comenzara seriamente sus estudios sobre el folklore afrocubano con miras a su ulterior aplicación sinfónica. Los textos que a continuación citamos le colocan en esa disposición

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 55.

<sup>30</sup> Pedro Sanjuán Nortes: “El Folk-lore Cubano”, *Diario de la Marina*, 21-VII-1925, p. 2.

<sup>31</sup> Francisco Ichaso: “Cubanismo Musical”, *Diario de la Marina*, 12-VII-1924, p. 3.



al menos hacia finales de la década del 20, reflejando su faceta de investigador y su asistencia a ceremonias rituales cuaderno en mano y, en algún caso, codo a codo con Roldán y Carpentier. El primero de estos, firmado por el minorista Emilio Roig de Leuchsenring, se refiere a una velada afrocubana organizada por Fernando Ortiz en honor a Fernando de los Ríos durante su visita a La Habana en 1927 como conferenciante de la Institución Hispano Cubana de Cultura; el segundo aclara la posición de Sanjuán en un incidente relacionado con la Filarmónica en 1928 resaltando sus indagaciones musicales; y el tercero es una remembranza de Adolfo Salazar sobre su viaje a Cuba en 1930 –donde coincidiría con Federico García Lorca– con motivo de una interpretación de *Liturgia Negra* en Madrid en 1931.

Desde que nuestro automóvil se va acercando a la finca, el viento nos trae las notas, ora melancólicas y tristes, ora vibrantes, ora de un salvajismo primitivo y salvaje, de la música africana. Tal era el objeto de nuestro viaje. El revivir por unas horas, épocas, costumbres, tipos, de otros tiempos de la vida cubana, que aunque parezcan hoy borradas por la civilización, la cultura y el progreso, no han podido sin embargo arrancarse de nuestro pueblo, y perduran, con ligeras modificaciones, en lo más profundo de determinadas clases sociales, (...) ¿Objeto de esta rememoración? El haber querido Don Fernando Ortiz, maestro indiscutible e indiscutido en estudios históricos y sociológicos afrocubanos, ofrecer a su tocayo Don Fernando de los Ríos, el ilustre español, huésped nuestro, (...) un cuadro que, poniéndole a la vista cosas, tipos y costumbres populares de uno de los componentes étnicos de nuestra nación, le permitiera, mejor que larga lectura, extensas investigaciones y detenidos estudios, desentrañar parte del alma criolla, (...) Junto a los dos ilustres Fernandos nos reunimos varios escritores y artistas: los dibujantes Lydia Cabrera, Valls y Massaguer, los músicos Sanjuán y Roldán, el musicólogo Carpentier, los costumbristas Robreño y Roig de Leuchsenring, este Parlanchín; el popularísimo alcalde de Marianao Baldomero Acosta y sus hijos, el científico Otto Bluhme... (...) Todos presenciamos con interés que se va avivando, a medida que músicos y bailarores entran en calor, todos los detalles, gestos, contorsiones de unos y otros. Lápiz en ristre tomamos notas. Sanjuán, Roldán y Carpentier cambian impresiones y consultan apuntes musicales; Valls, Massaguer y Lydia hacen gráficos de los instrumentos, músicos y bailarores; Roig de Leuchsenring apunta detalles costumbristas; Ortiz recoge nuevas palabras para su próximo libro sobre ñañigos. Pero el más interesado y entusiasmado es Don Fernando de los Ríos.<sup>32</sup>

Afirman los citados señores [se refiere a Luis A. Baralt y Alberto Roldán] que el maestro Sanjuán viene realizando desde años un magnífico estudio musical del folklore cubano y que será motivo para piezas de gran interés que acaso antes de mucho tiempo nos deleiten. (...) enviamos nuestras felicitaciones al maestro San-

---

<sup>32</sup> Emilio Roig de Leuchsenring bajo el seudónimo “El curioso Parlanchín”: “Una tarde afrocubana”, *Revista Carteles*, enero de 1927.

juán por sus trabajos exquisitos en bien de la música cubana, y por su entusiasta cooperación a la cultura artística cubana.<sup>33</sup>

Una tarde de julio llovía a mares en La Habana. Pedro Sanjuán, Federico García Lorca, Francisco Ichaso, el negro intelectual Juan María Santos, que nos servía de guía, y el que esto escribe, embarcábamos en la bahía, con rumbo a Regla. Tomamos allí la guagua renqueante, y, tras de andar por una porción de vericuetos, llegamos al bohío donde se verificaba una “iniciación”. La ceremonia había comenzado la noche antes. Ahora sacaban a los iniciados de su encierro, donde los habían sometido a una porción de ritos, y, abrazados, se los paseaba entre los concurrentes (entre los cuales no había más gente blanca que la mencionada, y esto por especial tolerancia), terminándose la iniciación con una danza de “diablitos”, con la procesión del gallo que pierde el pescuezo por cantar, y con la advertencia tácita de que los iniciados en el ñañiguismo han de mantenerse abrazados en espíritu, para defenderse del enemigo común, y que el que abre la boca, como el gallo, como él perece. A buen entendedor... Sanjuán ha llevado a la orquesta su interna visión de esas escenas, de un interés profundo.<sup>34</sup>

Estas observaciones directas de Sanjuán sobre el folklore autóctono cubano de raíz africana —que nos han sido confirmadas, además, por su familia en el curso de la investigación que nos encontramos realizando sobre su vida y obra— serían sintetizadas por primera vez, tras años de indagaciones, en su obra *Liturgia Negra* que, creada gradualmente entre 1929 y 1931, se alza como la más representativa de su adscripción al afrocubanismo por su concepción en La Habana, en pleno auge del movimiento y en estrecho contacto con sus principales exponentes. Más aún, es probable que una de las más rotundas causas del tratamiento extremadamente desigual que, como hemos comprobado, se le ha conferido a la dimensión afrocubanista del compositor vasco en las historiografías cubana y española resida, precisamente, en la disímil recepción que de esta partitura se efectuara en los medios musicales de uno y otro país durante la época.

Compuesta por cinco cuadros sinfónicos —“Iniciación”, “Changó”, “Oggun”, “Eleggua” y “Babaluyé”— cuyos títulos remiten a deidades propias del panteón litúrgico de la Regla de Ocha<sup>35</sup>, *Liturgia Negra* parece evidenciar una constante evolutiva en la plasmación y desarrollo de los elementos rítmico-melódicos de la música afrocubana. Así, la suspicaz acogida que le dedicara gran parte de la crítica y los sectores musicales habaneros al primero de los cuadros en ser compuesto y estrenado, “Babaluyé”, fundamentada en la percepción de un ligero tono castellano y el distan-

<sup>33</sup> “La Filarmónica protesta contra una injusticia. El maestro Sanjuán se halla realizando estudios musicales sobre el Folklore Cubano”, *Diario de la Marina*, 16-II-1928.

<sup>34</sup> Adolfo Salazar: “La vida musical”, *El Sol*, 12-XI-1931.

<sup>35</sup> La Regla de Ocha o Santería es una práctica religiosa producto del sincretismo entre las creencias católica y africana que se practica en Cuba y otros países de América.

ciamiento de una genuina sonoridad afrocubana<sup>36</sup>; se dispararía parcialmente en los años subsiguientes con el estreno del resto de las partes en las que, una pincelada folklórica más auténtica revelara un comprensión y empleo más efectivos de la sustancia afrocubanista propiciando valoraciones más positivas<sup>37</sup>. Al margen de los aciertos o desaciertos de la obra, y de los puntuales recelos que provocara su talante localista<sup>38</sup>, en la recepción de *Liturgia* en la Isla pudo haber influido la demora de su gestación y el debut relativamente tardío de Sanjuán en la tendencia, que vería la luz cuando ya Roldán y Caturla se estaban aproximando a un momento de madurez creativa que acabaría desembocando en una búsqueda de lo cubano a modo de síntesis interior dejando atrás el dato puramente epidérmico.

Por otra parte, *Liturgia Negra* parece haber sido la composición de Sanjuán que más resonancia tuviera en la España de su tiempo levantando, según Enrique Franco, “no poco escándalo y alguna polémica en el ambiente madrileño”<sup>39</sup>, y siendo programada en numerosas ocasiones, principalmente su cuadro “Iniciación”, por sus orquestas sinfónicas. En algunas fuentes, además, se alude a *Liturgia* como la obra que le acarrearía al compositor vasco el segundo Premio Nacional de Música de España en 1934 lo que explicaría, en parte, su trascendencia en suelo patrio por encima de otras creaciones de su catálogo, si bien las circunstancias correspondientes a la adjudicación de este reconocimiento no han quedado aclaradas del todo<sup>40</sup>. La repercusión de esta partitura de aliento primitivista en la Península pudiera ser uno de los motivos de que en la historiografía musical española se la señale, con frecuencia, como lo más sobresaliente de su producción<sup>41</sup> desestimando prontamente la valoración del resto de su obra compositiva y aumentando el desconocimiento que se cierne sobre la proyectada, específicamente, en tierras norteamericanas.

De cualquier manera, *Liturgia Negra* es uno de los testimonios más fehacientes de la fascinación de Sanjuán por el folklore afrocubano y, como dijera Carpentier, “si bien no resolvía problemas situados mucho más allá de una total eficiencia sonora, venía a repetir, al cabo de casi un siglo, la labor realizada por Casamitjana con los temas de comparsa oídos, una

<sup>36</sup> Véase Ana Krusa: “Orquesta Filarmónica, *Musicalia*, julio-agosto, 1929.

<sup>37</sup> Véase Francisco Ichaso: “Liturgia Negra”, *Revista de Avance*, 15-V-1930, pp. 158 y 159.

<sup>38</sup> Véase Carta de Alejandro García Caturla a José Cubiles del 1º de mayo de 1931 recogida en M. A. Henríquez: *Alejandro García Caturla: Correspondencia...*

<sup>39</sup> Enrique Franco: “Pedro Sanjuán, olvidado y muerto”, *El País*, 2-I-1977.

<sup>40</sup> El acta de resolución del concurso consigna las adjudicaciones –primer premio Salvador Bacarisse, segundo premio Pedro Sanjuán, accésits Julián Bautista y Julio Gómez, y menciones honoríficas, Joaquín Rodrigo y Gustavo Pittaluga– pero no especifica las obras premiadas. Véase *Gaceta de Madrid*, Núm. 360, 26-XII-1934, p. 2451.

<sup>41</sup> Véase Tomás Marco: *Historia de la música española. Siglo XX*, Madrid, Alianza, 1983, pp. 80 y 81, y A. Gorasabel Garai: “Sanjuán Nortes, Pedro Eugenio”, en *Diccionario de la música española...*

noche, en calles de Santiago”<sup>42</sup>, insertándole en esa corriente de creadores de procedencia extranjera que, cautivados, han enaltecido mediante su propia obra compositiva la música de la Isla caribeña.

Esta emblemática partitura afrocubanista y las que le sucedieron a lo largo del exilio estadounidense evidencian la plena integración de Pedro Sanjuán en el movimiento de la vanguardia artística cubana de la primera mitad del siglo XX y le convierten, innegablemente, en uno de sus exponentes más destacados en el ámbito musical. Su compromiso con los renovadores postulados del Grupo Minorista aunado a su participación compositiva en el afrocubanismo musical y a la posible impronta de su guía en la creación de sus más ilustres cultivadores, le hacen merecedor de una ecuaníme revaloración que determine su verdadero papel en la escena cultural cubana de la década de 1920. Porque, sin ser su fundador ni siquiera su máximo instigador, Pedro Sanjuán fue, sin duda, uno de los protagonistas en la gestación de un movimiento que sentó las bases de la más auténtica y contemporánea música cubana de concierto conformando junto a sus discípulos, Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla, eso que el musicólogo Alejo Carpentier en algún momento de 1931 se atreviera a llamar *Escuela de La Habana*<sup>43</sup>.

---

<sup>42</sup> A. Carpentier: *La música en Cuba...* pp. 206 y 207. El músico catalán Casamitjana fue uno de los primeros en comprender el valor rítmico-melódico de la música afrocubana. En 1836 anotó las coplas del *Cocoyé* escuchadas en una comparsa en Santiago de Cuba y con ellas creó una obra para banda. Véase A. Carpentier: *La música en Cuba...* p. 90.

<sup>43</sup> Véase Carta de Caturla a Alejo Carpentier del 17 de septiembre de 1931, recogida en M. A. Henríquez: *Alejandro García Caturla: Correspondencia...* pp. 230 y 231.